

**TODAS SOMOS EL ABAPORU.  
NOTAS SOBRE “A MENOR MULHER DO MUNDO”,  
O SOBRE EL ECOFEMINISMO DE CLARICE LISPECTOR.**

Luz Horne  
*Universidad de San Andrés*

**Resumen:** A partir de una lectura del cuento “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, el ensayo propone que en el cambio de escala de lo humano de la protagonista se recupera la radicalidad del modernismo antropofágico –particularmente la del *Abaporu* de Tarsila do Amaral–, pero ya no solo como fuerza anticolonialista y antinacionalista sino también como potencia feminista. Lo menor se lee más allá de la cuestión del tamaño o del rescate de lo minoritario, como un concepto que permite llevar al extremo una operación constante en la literatura de Lispector: revelar un sitio poroso entre la materialidad (la cosa) y lo viviente. A partir de este rasgo, se establece un vínculo de la obra de Lispector, por un lado, con un modernismo alternativo al heroico y monumental; y –por el otro– con los nuevos materialismos filosóficos y los ecofeminismos contemporáneos.

**Palabras clave:** Modernismo brasileño; Antropofagia; Ecofeminismo; Nuevos materialismos; Clarice Lispector; Tarsila do Amaral.

**Abstract:** Through a close reading of “A menor mulher do mundo”, by Clarice Lispector, this essay claims that –as in Tarsila do Amaral’s *Abaporu*– the radical nature of Modernist anthropophagy is recovered by changing the protagonist’s human scale, but not just with the anticolonialist and antinationalist potential of the 1920s, but with a feminist power as well. “Minor” may be read beyond the question of size or the recognition of minorities, as a concept that takes to the extreme a persistent procedure in Lispector’s literature: to reveal a space in which materiality (the thing) and life are intertwined. Based on this particular trait, the essay explores a link between Lispector’s work with, on the one hand, a non-monumental Modernism; and on the other, with new philosophical materialisms and contemporary ecofeminisms.

**Keywords:** Brazilian Modernism; Anthropophagy; Ecofeminism; New Materialisms; Clarice Lispector; Tarsila do Amaral.

1. Modernismos brasileños hubo muchos, pero hay uno de ellos –triumfal– que, sin dudas, encubrió a los otros: un modernismo que se basó en una historia sin pasado y en una geografía blanca, virgen y desértica, –una tabula rasa– en la que se podría construir una nueva civilización a partir de cero, hecha de puro futuro. Un modernismo que, debido a este mismo vacío que supuestamente lo precedía, se concibió –según la famosa sentencia de Mario Pedrosa– como una condena inevitable y necesaria; como un destino.

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 entendida como una marcha racional, autónoma y evolutiva se impuso de modo hegemónico. Ese modernismo monumental, esteticista y nacionalista negó, por supuesto, la existencia de cuerpos y culturas otras. Se trata de un imaginario basado 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 ésta 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.

2. 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 incluso 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.<sup>1</sup>

La obra entera de Clarice Lispector gira alrededor de ciertas transformaciones, de ciertos cambios de vida o metamorfosis que implican ponerse en una piel ajena y mirar el mundo bajo una nueva luz.<sup>2</sup> Desde la primera novela, *Perto do coração selvagem* —que, como dice Florencia Garramuño, es una aproximación a lo salvaje “de la vida” (Garramuño 2020); pasando por las experiencias que viven las protagonistas de los cuentos de *Laços de família* (1960) en las que lo familiar se ve desde su revés y se revela su faz ajena, rara y desconocida; o incluso un poco más tarde, en *A paixão segundo G.H.* (1964), en esa escena que dura toda la novela y en la que una señora de clase alta entra al cuarto de la mucama a la que despidió el día antes y, al encontrarse con una cucaracha, se come las entrañas blancas que salen de su cuerpo en un transe epifánico; en todas esas experiencias, la palabra adquiere el poder de arrojar a sus personajes —y con suerte a sus lectores— hacia el exterior de sí mismos y de otorgarles en ese acto un segundo nacimiento, una nueva infancia. Son momentos que poseen una temporalidad fugaz que interrumpe la continuidad lineal en un “instante ya”: un tiempo sin tiempo, un trozo fuera del curso cronológico.

En estas experiencias se repite un impacto con un lazo primario de lo viviente, con algo exterior e íntimo al mismo tiempo, viscoso y pegajoso, que se representa en muchos de sus textos a través del huevo y que en *Água viva* volverá a través de imágenes como la placenta y las ostras. Esto aparece, incluso, encarnado en personajes enteros que se ubican en un umbral entre lo objetivo y lo subjetivo. Como Macabea, la protagonista de la novela *A hora da estrela* (1977), cuyo ser representa en sí mismo una potencia similar a la que traen las

---

<sup>1</sup> 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 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 la que forjan nuevos modos de relación entre la naturaleza y la humanidad y nuevos modos de habitar el mundo.

<sup>2</sup> José Miguel Wisnik (2018) propone una trilogía implícita en la obra de Clarice Lispector. Según su lectura, hay una conexión entre *Laços de família* (1960; *A legião estrangeira* (1964) y *A paixão segundo G.H.* (1964) basada en que en las tres obras se afirma no solo una unión a partir de los lazos familiares, sino una domesticación y una violencia implícitas. En este artículo no propongo una lectura exhaustiva de la obra de Clarice, pero —como se verá en las menciones que siguen— creo que la constelación propuesta por Wisnik podría incluso extenderse y seguir manteniendo el mismo eje si incluimos en ella, al menos, las novelas *Água viva* (1973) y *A hora da estrela* (1977).

experiencias de las protagonistas de *Laços de família*, una potencia que desestabiliza la división entre el adentro y el afuera, entre lo que es mental y lo que es corporal, entre lo que es íntimo y lo que es público, entre lo que es familiar y lo que es extraño, entre lo que es placentero y doloroso, bello y repugnante; pero también –en un movimiento que se volverá cada vez más pronunciado en la obra de Lispector– entre una escritura literaria y una que desafía constantemente las taxonomías y que agujerea la autonomía de la literatura. Se trata de una suerte de materialidad que cobra vida; o –al revés– de una vida que cobra densidad material, pero que, en todo caso, nos ayuda a pensar en otros modos de definir los límites entre las cosas, las personas y las palabras y, por lo tanto, nos abre el camino para poner en cuestión aquello que nos une y nos separa del mundo, de la naturaleza y de los otros seres con los que nos relacionamos.

El encuentro con este trozo neutro que remite a un fondo primario de lo viviente, va tomando diferentes formas en su obra, pero coloca en el centro la pregunta por el misterio que implica la transmisión de la vida y, por lo tanto, vuelve repetidamente sobre la figura de la madre. Toda la obra de Lispector tira de ese hilo e insiste: ¿de qué modo se transmite eso de lo familiar en lo que nos reconocemos como casi iguales a nuestros antepasados pero en lo que también percibimos una pequeña diferencia?; ¿cómo sucede que, en ese pasaje, se transforman algunos rasgos mientras otros pasan casi intactos?; ¿qué aprendizajes recibimos de ese lazo amoroso primario como para que querramos continuarlo o, por lo contrario, interrumpirlo en nuestras propias descendencias?; ¿se puede acaso elegir?

Así, este relámpago que llega como una verdad cuando estas preguntas irrumpen, da paso a un cambio de mirada y a un desprendimiento, abre el mundo a una perspectiva conocida y novedosa, incómoda y atractiva a la vez; algo que –como decía uno de los títulos del manuscrito de la primera versión de la novela *Água viva*– parece estar estar “detrás del pensamiento”; algo que se actualiza como una materialidad de lenguaje sin significado y que resuena por su luminosidad, por su color o por su puro sonido. Se trata de experiencias que, si bien no pueden ser atrapadas completamente por el lenguaje, son –sin embargo– lenguaje y condición de posibilidad de la literatura. Son esas experiencias las que, al mismo tiempo que acercan lo femenino a lo animal, a lo vegetal o a lo material –a la cosa–, funcionan como plataformas para tomar agencia y decidir sobre la propia vida.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> El análisis de Alexandre Nodari (2018) sobre la literatura de Lispector a partir de la idea de que su obra propone una continuidad ontológica entre palabra y cosa, coincide en muchos puntos con la que propongo en este artículo y me ha servido mucho para elaborar mis propias ideas sobre el lugar otorgado a la mujer o lo femenino (cosa/palabra/humanidad) dentro de la obra de Lispector.

“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 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 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 –en la novela *Água viva* lo volverá a retomar: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (Lispector 1998, 33). 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.

3. 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 pié 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 pié 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” mútua: 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 allí otra operación antropofágica también se realiza: 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 monstruos” 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 pié gigante, eso se proyecta directamente en el espectador: “si lo indio es monstruoso, vos también lo sos”. Del mismo modo que en el manifiesto antropofágico, 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.

4. 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, profundamente humano —“quem já não desejou possuir um ser humano só para si? (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 le 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, al igual que el cuadro de Tarsila, 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 a incluso a 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.<sup>4</sup>

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, “Preciosidade”, 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.

5. 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, adquiriera 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.

---

<sup>4</sup> En el mismo artículo ya citado, José Miguel Wisnik (2018) analiza este cuento y la condición de “minoridade” de la mujer en su reducción a cosa siguiendo una línea teórica que coincide con la que propongo en este artículo al decir que la mujer del cuento encarna la condición de vida desnuda: “a menor das pigmeias encarna a condição nua da vivente, a miniaturização do humano posta em abismo, tendo ainda outro humano contido dentro de si até a vertigem”(291).



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 conheceu, 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 constringido 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: como la mujer que en el cuento “Laços de família” se va con su hijo, pero sin su marido, a disfrutar del sábado; o como Ana, la mujer de “Amor”, cuando en el Jardín Botánico vuelve a sentir ese deseo antiguo, joven y libre que había encauzado en una domesticidad matrimonial y familiar pero que, después de la caída que sufrió ese día, ya no encuentra soporte: el huevo derramado fuera del bolso de red la lleva a mirar su vida desde el afuera que le recuerda su antigua juventud.

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 ambigua, 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”, igual que el resto de los personajes mujeres, 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. Es eso lo que se busca en la dedicatoria de *A hora da estrela* cuando se intenta alcanzar un lenguaje que sea una meditación musical: sin palabras, sin fin, sin pedir resultados. 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, ecofeminismos) 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 sub-humanidad (Viveiros de Castro, 2018) y forzándolos a vivir afuera pero, a la vez, en el corazón de lo social (Arendt, 1990): en las casas de todos aquellos que se llevan la foto de cuerpo entero de la mujer diminuta, de la mujer menor.

6. En *Metamorfosis* (2021), Emanuele Coccia cuenta una historia sobre un descubrimiento científico reciente que transformó el modo de pensar los ciclos de la vida dentro de la disciplina biológica. La medusa –nos dice– es capaz de realizar con su propio cuerpo algo que pensábamos como dentro del orden de lo mágico, es capaz de invertir el ciclo de desarrollo y volver a fases más jóvenes una vez alcanzada la madurez sexual: “frente a las adversidades o a los estrés ambientales, estas medusas pueden regresar al estado de pólipos. Exactamente como la larva en el capullo, el animal destruye una parte de su cuerpo para desarrollar otra forma”(77). Coccia propone radicalizar esta capacidad metamórfica de la medusa para “segregar infancia”–lo que la vuelve una especie de Dorian Gray marítimo–, para pasar a entenderla como una fuerza estructural de la vida: todo ser vivo puede transformar su propio cuerpo para sustraer una juventud futura. La reproducción, entonces, ya no puede ser entendida solo como una multiplicación de la vida sino como una extensión, una metamorfosis hacia una infancia renovada. Esta continuidad entre una vida y la otra apela a ese mismo núcleo *neutro* de lo viviente que apela la literatura de Lispector y que nos permite pensar la tierra –las bacterias, los virus, los animales y las plantas– como una forma de vida

en continuidad con nuestro ser; y la humanidad –y cada yo individual– como “un vehículo para la Tierra, un navío que permite que el planeta viaje sin desplazarse”(Coccia 13).

La mujer –o lo femenino– entendida como sitio de lo menor, entonces, se opone al modernismo monumental, evolutivo y del progreso, pero no como un espejo invertido, sino mostrando su revés, exponiendo su lado oscuro y inescrutable, su porosidad con el mundo animal, vegetal, material: con la tierra. La risa de la mujer menor permite un acceso directo –una zambullida– en esa materia viscosa que es lenguaje como principio de toda vida y de toda renovación de la vida (de toda metamorfosis) 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 clasificatoria y monumental, masticándola con los dientes y transformándola en carcajada.

#### **Obras citadas:**

- Aguilar, Gonzalo. “Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie” en *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- Arendt, Hannah. “Las perplejidades de los derechos del hombre” en *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- 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.
- Coccia, Emanuele, *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Deleuze, Gilles & Guattari. *Felix Kafka, por una literatura menor*. México, DF: Ediciones Era, 1978.
- Garramuño, Florencia. “Cerca del corazón salvaje de la vida, lejos de toda regla.” Prólogo a *Cerca del corazón salvaje*. Buenos Aires: Corregidor, 2020.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.*, edición crítica de Benedito Nunes, Madrid, Archivos/ ALLCA XX, 1996.
- \_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa "Dura Escritura" de Clarice Lispector*. *Revista Letras*, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018. issn 2236-0999 (versão eletrônica): <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898>

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós- estrutural*. São Paulo: Ubu Editora : N-1 Edições, 2018.

Wisnik, José Miguel. “*Diagramas para uma trilogia de Clarice*” *Revista Letras*, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. issn 2236-0999 (versão eletrônica): <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/69666>

**Luz Horne** is Associate Professor of Latin American Literature and Culture at Universidad de San Andrés, Buenos Aires. She received her Ph.D. in Spanish and Portuguese from Yale University and her B.A. in Philosophy from the University of Buenos Aires. Before joining San Andrés, she was an Assistant Professor at Cornell University and a Visiting Assistant Professor at Northwestern University. She was Visiting Scholar at the David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, and at the University of Edinburgh. She has published articles in different journals and two books: *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2012) and *Futuros Menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo en Brasil* (Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2021).