

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

EL GOCE DE LA LIBERACIÓN EN *LA PASIÓN SEGÚN G. H.*
DE CLARICE LISPECTOR

EMILIA VÁSQUEZ PARDO

BOGOTÁ
2020

INSTITUTO CARO Y CUERVO

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**EL GOCE DE LA LIBERACIÓN EN *LA PASIÓN SEGÚN G. H.*
DE CLARICE LISPECTOR**

EMILIA VÁSQUEZ PARDO

**Trabajo de grado para optar por el título de Maestra en
Literatura y Cultura**

HÉLÈNE POULIQUEN QUEAU

**BOGOTÁ
2020**

A mi familia, por su cariño y comprensión

Y a la maestra Hélène Pouliquen por estimular mi interés en el mundo de las ideas

Agradecimientos

Clarice Lispector indica en el inicio de su novela *La pasión según G. H.* que el acercamiento a lo que quiera que sea se hace de modo gradual y penoso. Allí, también abre la probabilidad, una vez logrado dicho acercamiento, de encontrar una alegría, que, aunque difícil, continúa siendo alegría. A medida que descubría el tejido de su escritura y avanzaba hacia el desarrollo de esta tesis, fui hallando un significado a la corta introducción de la novela. En aquellas palabras comprendí que la aproximación a su tejido debía de ser pausado, profundo y bastante reflexivo, así, al final, se produciría el disfrute de haber logrado el propósito inicial: dar un sentido a algo que “al parecer” no lo tiene.

Un agradecimiento sincero a la maestra Hélène Pouliquen, sin cuya provocación inicial este propósito no hubiese sido cumplido. Interesada, como me encontraba, en hallar una función de la experiencia literaria (y del arte en general) que fuera más allá de su finalidad est  tica, su seminario *  La literatura, para qué?* y los posteriores dictados por ella, me permitieron descubrir en el lenguaje literario una función de resistencia al sistema *normalizador* del mundo actual.

Extiendo este agradecimiento al Instituto Caro y Cuervo que acogió entre sus jardines colmados de coloridas flores mis confusiones y esperanzas. A la coordinadora de la Maestr   Luz Marina Rivas que siempre estuvo al tanto de mis avances y que me anim   a dar buen fin a mi proyecto. Al profesor Guillermo Molina que con su particular sentido del humor y exigencia analítica me llevó a ver un significado sensible en el cuerpo de palabra. Y al profesor Alberto Bejarano que en su seminario dedicado a la literatura brasileña encontr   fuentes suficientes para dar solides a esta tesis.

De igual manera, debo reconocer la impecable y afectuosa labor que la bibliotecóloga Edith Marl  n García y el bibliotecólogo Francisco Javier Miranda desempeñaron en la búsqueda de referencias, que, en su mayoría remotas, fueron necesarias para mi análisis; asimismo, apreció la gestión de Alix María Ardila quien siempre estuvo dispuesta a resolver las dudas administrativas y no escatimó en brindarme uno que otro consejo.

No puedo dejar pasar un agradecimiento especial hacia el escritor y el amigo Héctor Peña, quien sin egoísmo ni recelos me presentó a Clarice y en cuyas charlas encontr   siempre la acogida a mis principiantes interpretaciones acerca de la escritura lispectoriana. De igual manera, quiero agradecer a mi familia, que pese a mi obstinación fueron y han sido sostén en momentos difíciles. Finalmente, pero no menos importante, quiero reconocer la intervención de aquellos agentes invisibles, cuyos conocimientos y refugio incondicional, sin duda, favorecieron la escritura de este trabajo.

A todos, gracias.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., Fecha 8 de junio de 2020

Señores

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

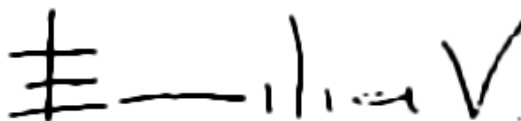
Cuidad

Estimados Señores:

Yo EMILIA VÁSQUEZ PARDO, identificada con C.C. No. 1272641721, autora del trabajo de grado titulado EL GOCE DE LA LIBERACIÓN EN *LA PASIÓN SEGÚN G. H. DE CLARICE LISPECTOR* presentado en el año de 2020 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



1072641721

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Vásquez Pardo	Emilia

DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Pouliquen Queau	Hélène

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: El goce de la liberación en *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: _____

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: _____ BOGOTA _____ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2020

NÚMERO _____ DE _____ PÁGINAS: 85

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones _____ Mapas _____ Retratos _____ Tablas, gráficos y diagramas _____ Planos _____ Láminas _____ Fotografías _____

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ¾ _____ Mini DV _____ DV Cam _____ DVC Pro _____ Vídeo 8 _____

Hi 8 _____ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN: _____

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE:

ESPAÑOL

Libertad

Goce

Novela del encanto de la interioridad

Cuerpo

Escritura

INGLES

Freedom

Jouissance

Novel of the charm of interiority

Body

Writing

Resumen

El planteamiento central de que se presenta en este trabajo es exponer una interpretación de la novela *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector. En esta obra el encuentro inesperado con una cucaracha suscita en su protagonista un singular sentido de libertad. El análisis propuesto toma momentos coyunturales de la vida de la autora y del contexto socio-político en el cual surge la obra y que coincide con el inicio de la dictadura militar en Brasil en 1964; de igual modo, se nutre conceptualmente del psicoanálisis, en particular, de la noción de *goce* y de *Edipo-prima*. La resolución favorable que la obra presenta al conflicto novelesco y una escritura en la que el deseo se expresa en la palabra dan cabida a considerar a esta novela como muestra de un nuevo tipo de novela llamado *novela del encanto de la interioridad*. Al final del análisis, novela y novelista son expuestas como manifestación subversiva en contra del orden normalizador de la sociedad de consumo y en contra de la sociedad heteropatriarcal.

Abstract

The central approach that is presented in this paper is to expose a reading of the novel *The passion according to G. H.* by Clarice Lispector. In this work, the unexpected encounter with a cockroach arouses in its protagonist a singular sense of freedom. The analysis takes important moments from the author's life and from the socio-political context in which the text arises that coincides with the beginning of the military dictatorship in Brazil in 1964; likewise, it is conceptually nourished by psychoanalysis, in particular, by the notion of *jouissance* and *Oedipus-prima*. The favorable resolution that the text presents to the novel conflict and a writing in which the desire is expressed in the word make it possible to consider this novel as a sample of a new novel called *novel of the charm of interiority*. At the end of the analysis, novel and novelist are exposed as a subversive manifestation against the normalizing order of the consumer society and against the hetero-patriarchal society

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I - La pasión según Clarice Lispector	12
Estremecimiento literario	12
Letras en llamas	13
Curiosidades formales.....	19
CAPÍTULO II - El libro de la cucaracha	23
El acto de comer una cucaracha	23
La cucaracha y su poder conciliador entre Tánatos y Eros	34
CAPÍTULO III - El goce de la liberación	43
Embriagador sentido de libertad.....	43
Abandono del cuerpo	50
Esencia en éxtasis	52
CAPÍTULO IV - <i>La pasión según G. H.</i>: una novela del encanto de la interioridad	58
La novela del encanto de la interioridad	58
La poética subversiva del encanto de la interioridad en <i>La pasión según G. H.</i>	64
La pasión que desafía el ideal de mujer	69
Poética femenina <i>¿Femenil?</i>	74
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	80

INTRODUCCIÓN

Todo el mundo sabe que hay un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay un otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los mundos nuevos.

Hélène Cixous

-Así es –replicó Sansón-, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron sino como debían de ser.

Miguel de Cervantes

Nunca antes ha sido tan difícil confiar en las certezas que otros o nosotros mismos afirmamos tener. Sometemos a riguroso análisis nuestra relación con el mundo para comprobar que está en incesante movimiento; de igual manera nuestro pensamiento, en su vago flotar entre experiencias y conocimientos, se va configurando y cada vez le es más difícil llegar a una verdad. Si bien la cuestión por la verdad puede pertenecer, primordialmente, al ámbito filosófico o científico; como ideal de la condición humana preocupa también a la literatura, lugar privilegiado para crear mundos posibles relativizando verdades que, en la experiencia sensible y racional, dejamos plasmadas a través de un código común: la palabra.

Tal ha sido el papel de la palabra en la descripción de la multiplicidad humana, que a esta le debemos la puesta en escena de una experiencia humana que cada día resuena con mayor

intensidad alrededor del mundo y que hoy cuenta, en este lado de la orilla, con más de un siglo de reflexión: la liberación femenina. Una experiencia que, aunque controvertida, fue acogida por círculos literarios como las *Veladas literarias de Lima* (1886) dirigidas por la peruana María Mercedes Cabello (1842-1909) y la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892). En estas, mujeres, sin distinción de clase o raza, expresaban poéticamente sus inconformidades y necesidades ante la sociedad heteropatriarcal de la época.

Lejos de ser el feminismo el tema central del análisis, interesa aquí como tópico complementario para reflexionar en torno a la palabra poética a través de la cual Clarice Lispector expresa un particular sentido de libertad en medio de una sociedad normalizadora y opresiva. De igual manera se pretende, en alguna medida, enriquecer el aporte que Hélène Poulquien ha hecho a la historia del arte novelesco al plantear la existencia de un tipo de novela diferente a los que estableció György Lukács (1885-1971) en su conocida *Teoría de la novela* (1916-1920). La obra aquí analizada es *La pasión según G. H.*, novela que para su creadora cumplía mejor sus exigencias como escritora. Es de resaltar que el análisis y la interpretación que propongo de la obra se nutre conceptualmente de la teoría psicoanalítica, concebida esta no desde su finalidad terapéutica sino como teoría del hombre.

Empezando en los movimientos violentos de la remota Ucrania que justamente hace cien años daba vida a una enigmática escritora, pasando por la superficialidad del decorativo mundo diplomático brasileño compuesto de fiestas y viajes por distintos lugares alrededor del mundo y deteniéndose, finalmente, con su meritoria acogida en el mundo intelectual brasileño, Clarice Lispector, un fenómeno literario sin precedentes en Latinoamérica, estremece con su escritura y da su única entrevista televisada meses antes de su muerte. Esto

anterior, sumado a una presentación formal de la novela, es lo que se describe en el primer capítulo del presente trabajo: *La pasión según Clarice Lispector*.

El segundo capítulo, *El libro de la cucaracha*, está dedicado a resumir en un relato coherente la secuencia de una serie de acciones y reflexiones que fue desencadenada por el encuentro que la protagonista tiene con una cucaracha. Adicionalmente, se presenta el primer análisis de la novela que corresponde a estudiar diversas interpretaciones que ha recibido la figura de la cucaracha. En mi lectura describo la manera cómo, a través del singular insecto, escritora y protagonista logran conciliar la pulsión tanática y la pulsión erótica.

En *El goce de la liberación* se dan las razones de la interpretación central de la novela, que consiste en describir la vivencia placentera que experimenta una mujer cuando ha alcanzado su libertad interior. Se expone en detalle el camino que debe recorrer y el tipo de libertad al cual aspira llegar. En este capítulo también presento, como parte indispensable del análisis propuesto, una exploración en torno al concepto de goce desde una perspectiva femenina. No obstante, es hasta el final de este capítulo que se describe, propiamente, la configuración de dicho goce.

El último capítulo, *La pasión según G. H.: una novela del encanto de la interioridad*, da cuenta de una transformación dentro de la historia de la novela que hace referencia al surgimiento de una nueva categoría estética propuesta por Hélène Pouliquen para clasificar una valoración no tan escéptica en la resolución del conflicto entre el hombre y el mundo que toda novela plantea. Asimismo, me permito situar a la novela de Clarice Lispector en esta nueva categoría que Pouliquen nombra como *novela del encanto de la interioridad*. Al final del capítulo, reflexiono en torno a la escritura que caracteriza a la *novela del encanto* y que se relaciona con un tipo de escritura de naturaleza femenina.

CAPÍTULO I - La pasión según Clarice Lispector

Estremecimiento literario

He tomado el universo literario de una novela cuya autora se inscribe temporalmente dentro del clímax del *Boom*, pero que fue invisibilizada por el canon mercantilista -y en cierta medida misógino- de aquel *Boom*, afortunadamente no por mucho tiempo, pues el desconocimiento de la obra de una mujer que ha sido comparada con la profunda Virginia Woolf o con el complejo James Joyce hubiese sido una gran pérdida para las letras de nuestro continente. Su obra está catalogada, según Earl Fitz, como una de las más destacadas muestras de “introspección y hermetismo femenino” (53) que ha producido el Nuevo Mundo. Dentro de este universo literario debo hacer un reconocimiento a la labor llevada a cabo por el escritor y editor Benjamin Moser, quien ha expuesto detalladamente el mundo político y personal de la escritora en *Por qué este mundo: una biografía de Clarice Lispector*.

Sabemos sobre la escritora que fue concebida bajo desafiantes condiciones de supervivencia. Llegó al mundo el 10 de diciembre de 1920, en el pueblo ucraniano de Chechelnik con la firme esperanza de curar a Manía, su madre, del mal francés (comúnmente conocido como sífilis) que contrajo al haber sido víctima de violación por parte de unos soldados rusos (Moser 46). Esto ocurrió mientras la familia Lispector huía, de pueblo en pueblo, de los despiadados pogromos ucranianos, y es la consecuencia de que Clarice recibiera, inicialmente, el nombre de Chaya que en hebreo significa vida (53). De esta manera, superando una larga lista de desventuras y cercanías con la muerte, la familia Lispector, compuesta por padre, madre y tres hijas, atravesó el Atlántico y llegó en 1922 al nordeste de un Brasil que se encontraba bajo la convulsión artística de la recién celebrada “Semana de Arte Moderno”.

Es de precisar, respecto a la edad que tenía la autora cuando llegó a Brasil, que se manifiesta una conveniente confusión para Clarice, pues en una carta que ella dirigió al entonces Presidente Getulio Vargas en 1942 afirmaba, para obtener con mayor facilidad la nacionalidad, haber llegado a Brasil con tan solo dos meses de edad (Lispector, *En estado de Viaje* 39) y no con dos años, como se evidencia en la foto del pasaporte familiar generado en 1922 por el Consulado de Rusia y válido para viajar a Brasil (Moser 418). Hago esta precisión, ya que en varios textos sobre Lispector se toma como verdadero su arribo a Brasil con dos meses de edad.

La adaptación de la familia a la nueva cultura no fue nada fácil, considerando las barreras lingüísticas y la grave enfermedad que padecía la madre. A Clarice, la menor de tres hijas, le esperaba, además de la temprana pérdida de sus padres, una infancia y adolescencia de privaciones y pobreza extrema. Así que hoy, poder contar con el mundo interior, instantáneo, placentero, metafísico de una de las más destacadas escritoras del siglo pasado es una consoladora esperanza para la belleza del mundo y quizá una evidencia de la magia que cada tanto suele colarse por alguna de sus rendijas.

Letras en llamas

En 1935, a los 15 años de edad, llega a Río de Janeiro, ciudad en la que realizó sus estudios en la Facultad Nacional de Derecho de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Allí ingresa con un excelente desempeño en la prueba de admisión y con la firme intención de renovar el sistema penitenciario de Brasil. Empieza su vida laboral en un bufete de abogados; sin embargo, no dura mucho allí, pues el germen de la literatura hacía tiempo ya que inquietaba su interior. Pronto, en 1940, tiene su primer contacto profesional con las letras: comienza a

trabajar como redactora en la Agencia Nacional del Departamento de Prensa y Propaganda. Durante este tiempo también hace su primera publicación literaria conocida, un cuento llamado *El triunfo*, que aborda la vida “de un escritor principiante y sus frustraciones” (114), publicado en la revista “Pan”, una revista de interés general y con cierto reconocimiento en Brasil (113).

De igual manera, Clarice empieza su vida sentimental, conoce en la Facultad de Derecho a Maury Gurgel Valente, diplomático brasileño, con quien se casa en 1943, el mismo año que publica su primera novela: *Cerca del corazón salvaje*. Con él tendrá dos hijos, Paulo y Pedro, y recorrerá Europa, África y Estados Unidos durante los 15 años que dura el matrimonio. No obstante, Maury no es al único a quien abre su corazón, pues estando en la Agencia Nacional del Departamento de Prensa y Propaganda conoce al poeta y novelista Lúcio Cardoso. Si bien este es un amor frustrado ya que Lúcio es homosexual; será un amor literario que se mantendrá en el tiempo, hasta la muerte del escritor en 1968. De igual manera, está como destinatario de sus afectos, el también escritor y editor Fernando Sabino, con quien sostendrá una intensa relación literaria. Dicha relación quedará retratada en la correspondencia que intercambiaron entre 1946 y 1969 y que fue publicada en portugués como *Cartas perto do coração* (2001).

Contrario a lo que podemos imaginar, los constantes viajes como esposa de un diplomático no era algo que llenara del todo la expectativa de vida de Clarice, aunque sí la enriquecieron culturalmente. La profundidad de sus pensamientos, su intensa pertenencia a Brasil: “Vivía con el pensamiento en Brasil, vivía en “tiempo prestado”. Simplemente porque me gusta vivir en Brasil, Brasil es el único sitio del mundo en donde no pregunto a mí misma, aterrada: Qué hago aquí después de todo, por qué estoy aquí, Dios mío” (ctd. en Moser 185) y su constante

deseo de libertad determinaron, en gran medida, el rechazo del mundo diplomático brasileño, un mundo que ella misma definía como gracioso y vacío: “Gente llena de certezas y de juicios, de vida vacía y repleta de placeres sociales y delicadezas” (Lispector *En estado* 55-6) y al cual se sentía encadenada. De esta manera, en 1959, renuncia a su agitada vida de esposa de diplomático y, bajo las precariedades que tuviese que afrontar, decide consagrarse definitivamente a las letras en su anhelado Brasil.

Soy perfectamente consciente que es imposible tratar de condensar la esencia de la voz y la vida de Clarice. Varios han sido los intentos para llevar a cabo la vasta misión: contamos con dos biografías que en suma sobrepasan las mil páginas, además de incontables comentarios de admiradores, familiares, amigos y críticos literarios, todos buscando dar algún sentido a su obra. Entre estos últimos resalta, por ejemplo, los de la feminista francesa de origen argelino y radicada en París, Hélène Cixous, que situó a Clarice allí, “donde el filósofo pierde el aliento” (157) o los del reconocido crítico literario Antonio Cândido que llegó a afirmar que la ficción, en Clarice, alcanza su efecto pleno cuando es capaz de crear nuevos mundos o el mundo a partir de la inteligibilidad de su propia realidad (*Crítica radical* 361-62).

No es de extrañarnos, por tanto, que en general toda su obra y particularmente su novela *La pasión según G. H.*, publicada en 1964, en principio, fuera acogida solo por intelectuales y lectores de culto en Brasil; pues, dada su complejidad y lo intimista de su escritura, cautivaba a lectores selectos, esto también se debía a que la producción literaria en Brasil continuaba los modelos establecidos en la Semana de Arte Moderno que buscaba la universalidad y renovación en las expresiones artísticas, pero a través de una atención vehemente a lo local (Cândido *Introducción* 61). En general, el mundo literario y el clima cultural brasileño

estaban sorprendidos con el despliegue interior de una mujer que gastaba su día reflexionando acerca de las vivencias instantáneas, epifánicas y metafísicas de su cotidianidad, en vez de entrar en contacto con temas típicamente brasileños como “la magia, los ritos sincréticos y el folklore del indio o del negro” (64).

Con lo anterior no estoy afirmando que Clarice no se inscriba dentro de una tradición en la literatura brasileña, pues no podemos dejar de resaltar la similitud, principalmente, entre *La pasión según G. H.* y uno de los libros más representativos de la literatura en Brasil, el *Gran Sertón: Veredas* escrito por João Guimarães Rosa en 1956, libro que también contaba con la admiración de la novelista, pues en una ocasión le dijo a Fernando Sabino: “¡Nunca he visto nada semejante! Es lo más bello que he visto en mucho tiempo. No sé hasta dónde puede llegar su gusto inventivo, sobrepasa cualquier límite imaginable. Estoy hasta aturdida...” (ctd. en Moser 306). Es de resaltar que la admiración era mutua, pues el periodista y escritor Antonio Maura, menciona que Guimarães Rosa concebía la escritura de Clarice no para la literatura sino para la vida (Maura 37).

La similitud a la que me refiero se evidencia en el estilo discursivo que en ambas novelas se expresa como el flujo de conciencia interior de una voz que narra y reflexiona sobre un acontecer con un interlocutor silente que es evocado por esta voz. En *La pasión según G. H.* el interlocutor silente adquiere la forma de una mano que la protagonista busca desesperadamente agarrar para que la acompañe en el camino de su reflexión (mano que irá soltando paulatinamente) y en *Gran Sertón: Veredas* la forma de un doctor sabio que conoce muy bien el Sertón. De esta manera, Clarice se inscribe dentro de una tradición, según Cândido, de indagadores y estilistas: escritores que innovando en el uso de la lengua para contar problemas humanos adquieren un carácter más universal (*Introducción* 91).

Y es que la obra de Clarice Lispector, de acuerdo con el crítico literario y filósofo, especialista en la obra lispectoriana, Benedito Nunes, también puede ser clasificada dentro de una tradición más universal que representa “la revolución interna del género narrativo, al cabo de la cual la ficción cuestiona lo real cuestionándose a sí misma” (Nunes 48). Revolución que, de acuerdo con Nunes, es “iniciada por Marcel Proust, Virginia Woolf y James Joyce – pasando por Thomas Mann y Faulkner hasta llegar a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Guimarães Rosa” (48) y de la cual Clarice es heredera.

Por último, quiero puntualizar que el abordaje psicoanalítico de la obra no solo obedece a la concepción del psicoanálisis como teoría de la sexualidad, sino también como “una teoría de la copresencia entre el desarrollo del pensamiento y la sexualidad” (Kristeva *Sentido y sinsentido* 56) y no en su meta terapéutica sino como teoría que plantea una concepción de hombre y que aporta a la comprensión del texto literario (Pouliquen *Novela del encanto* 51). Pouliquen sugiere, al igual que otros críticos, que los textos literarios, como el mensaje de un paciente en la práctica psicoanalítica, pueden ser descifrados en sus múltiples niveles y matices, por lo tanto, “pueden ser descifrados no solo en su dimensión personal, propia del escritor, sino también en sus dimensiones axiológica, social e histórica” (51).

En este sentido, es interesante conocer la escritora que frecuentó, en varias oportunidades a lo largo de su vida, a psicoterapeutas y psicoanalistas. Esto era algo que Clarice prefería tener oculto, así como lo mencionó en una carta privada dirigida a la poeta y también amiga Marly de Oliveira en julio de 1968: “nunca le cuentes a nadie lo de mi terapia... Eliane Zagury fue de las personas que me preguntó si estoy o he estado en terapia, lo negué, y me dijo que era porque mis libros tienen la profundidad que solo se obtiene con la terapia” (ctd. en Moser

319). Esto porque pensarían que tenía algún tipo de trastorno mental, pues: “En Brasil, como en todas partes, había en esos días un estigma añadido a la terapia psicoanalítica” (276).

En realidad, Clarice Lispector frecuentó a varios psicoanalistas y llegó a ver por una hora diaria, cinco días a la semana y durante seis años a un reconocido psicoanalista judío llamado Jacob David Azulay. Acerca de estos encuentros, el psicoanalista recuerda que Clarice jugaba con su propia escritura “citando pasajes y construyendo sus libros durante nuestras sesiones”, incluso llegó a escribir frases que fácilmente pueden hacer parte de alguno de sus libros, por ejemplo: “No soy nada” o “Me siento como esos insectos que mudan de piel. Ahora he perdido el caparazón. El nombre de ese caparazón es Clarice Lispector” (ctd. en Moser 330). Asimismo, es pertinente recordar la clara dependencia al tabaco y a las pastillas para dormir que casi le cuesta la vida una noche de septiembre de 1966:

Esa noche, después de tomar sus pastillas, se sentó a fumar en la cama. Se despertó con la habitación en llamas. En un intento nervioso por salvar sus papeles, quiso apagar el fuego con sus propias manos. Su hijo Paulo la sacó de la habitación en llamas y llamó con insistencia al timbre del apartamento del lado [...] Tenía el camisón de nailon, en parte derretido, pegado al cuerpo, y al caminar a través de la alfombra de Heloísa, dejó a su paso huellas de sangre.

Durante tres días, en compañía de Tania, Elisa y Rosa, Clarice se debatió entre la vida y la muerte. Su mano derecha, con la cual escribía, estaba tan dañada que se hablaba de amputarla. (307)

Las consecuencias de este incidente fueron quemaduras graves en la mano y en las piernas, pero que, con fortuna, no le afectaron el rostro. No obstante, a partir de este trágico suceso la

escritora ya no se vería a sí misma con la misma belleza de antes lo cual le hizo pasar más tiempo a solas. Evitaba aparecer en grandes eventos y solo llegó a ofrecer una entrevista televisada que ofreció meses antes de su muerte para los estudios de TV Cultura en febrero de 1977 y que a petición personal fue proyectada luego de su muerte. En esta entrevista podemos descubrir algunas cicatrices de las quemaduras y cierto agotamiento debido al cáncer que acabaría con su vida.

Curiosidades formales

Lo primero que llama la atención de la estructura formal de la novela es la designación de las letras G. H. para referirse al nombre de la protagonista. Esta designación ha sido material de múltiples interpretaciones. Vemos, por ejemplo, que en la tesis doctoral de Carolina Hernández y titulada: *Clarice Lispector, La náusea literaria*, de la Universidad de Barcelona, se indica que el escritor italiano Guido Morselli en 1977 es el primero en sugerir que G. H. hace referencia al Género Humano (93-4). De igual manera, está la explicación de que el uso de estas letras, simplemente, es fruto del discurso de una mujer hablando de sí misma y que tiene como recurso de autoreferencia las iniciales grabadas en una maleta, tal y como lo afirma la autora: “En cuanto al nombre del personaje, Clarice respondió en una entrevista: *Porque G. H. era ella hablando de ella misma, quiero decir que no se llamaba a sí misma, pero tiene un fragmento que dice así: que ella conseguía un nombre que tenía hasta en su valija, G. H., sus iniciales. Entonces quedó: Pasión según G. H.*” (Battella 398). Para el profesor de literatura Jorge Dos Santos, es una forma de cómo Clarice presenta el antiheroísmo de G. H.. Por último, quiero resaltar una razón más profunda y particular: la escritora pone en palabras de su protagonista desde el inicio de la novela “...porque me despersonalizo hasta el punto de no tener nombre” (Lispector *La pasión* 5).

En *La pasión según G. H.*, Clarice le da voz a una mujer, una artista perteneciente a la clase media-alta de Río de Janeiro. Allí se narra la historia de una mujer que encuentra una cucaracha. Esta mujer, con ansia, se aferra a una mano —metáfora de interlocutor/lector— que al inicio la acompañará, pero de la cual, eventualmente, se liberará: “Oh, al menos al comienzo, sólo al inicio. Cuando pueda liberarla, iré sola. Por el momento, necesito aferrarme a esta mano tuya, aunque no consiga inventar tu rostro, ni tus ojos, ni tu boca” (17). Así, cogidos de la mano, Clarice nos guía por el camino de la reflexión de G. H., por una peregrinación interna en la cual irán quedando sus despojos humanos.

La pasión según G. H. es la primera novela de Clarice escrita en primera persona (Moser 285) y es para la autora, la que mejor se acomoda a sus exigencias como escritora (295). En esta escuchamos una única voz femenina que, entremezclando tiempos, narra retrospectivamente los acontecimientos que tuvieron lugar *Ayer por la mañana*. El relato se percibe, a manera de viaje interior, como un flujo de conciencia encaminado a dar forma al acto central que es el de ingerir el líquido vivo que brota de la cucaracha y que recién su protagonista ha aplastado por la mitad, por la cintura. Es este flujo de conciencia el que va marcando cada paso —en el viaje, en la peregrinación interior— y prefigura su destino último, el cual he denominado como el *Goce de la Liberación*.

Si bien el texto no tiene una clara secuencia lógica de los hechos y reflexiones, su autora conecta la historia mediante la escritura de la última línea de cada capítulo como línea de apertura del siguiente. Esto ocurre también en la construcción interna de algunos capítulos y hace de esta novela una de las más complejas de la escritora. En relación con esta

complejidad Clarice menciona, en la entrevista televisada, que en una ocasión un profesor de un colegio de élite de Rio de Janeiro le hizo la observación de haber leído la novela cuatro veces y no haber entendido nada y al día siguiente de esta confesión escuchar en palabras de una joven de diecisiete años que *La pasión* era su libro favorito: “Así que el profesor de Portugués, que tendría que estar mejor preparado para entenderme, no pudo, y la chica de diecisiete años leyó el libro una y otra vez” (ctd. en Moser 392).

De igual manera, quiero señalar la inconsistencia que aparece en la primera traducción al castellano de Alberto Villalba y adoptada tanto por Siruela como por Muchnik Editores (esta última empleada en esta tesis), pues, se aprecia que G. H. inicia su relato con tres puntos suspensivos y la primera letra en mayúscula: “... Estoy buscando, estoy buscando.” (Lispector *La pasión* 11) y lo finaliza con tres puntos suspensivos: “Y entonces adoro...” (157), a diferencia de la primera edición de la versión original en portugués de Editôra do Autor, en donde la novela inicia con seis largos guiones seguidos de una *e* minúscula: “— — — — — estou procurando, estou procurando” (*A paixão* 9) y termina, de igual forma, con seis guiones largos: “E então adoro. — — — — —” (182). Anoto esta inexactitud (y otra más adelante) en la traducción con la simple intención de designarla y, aunque puede ser un tema susceptible de análisis, considero que se desvía de mi pretensión inicial que es reflexionar en torno a la vivencia placentera que experimenta la protagonista.

En cuanto a la estructura de la novela, llama la atención que, entre la crítica de la novela consultada, la única que se arriesga a darle una forma es la artista brasileña Solange Ribeiro, ella le da sentido a los cierres y aperturas de los capítulos y a los largos guiones con los que inicia y finaliza la novela. Ribeiro sostiene que los capítulos, conectados entre sí por la frase

final e inicial de cada uno y que los largos guiones que abren y cierran el texto, son muestra de que la novela es una espiral que no tiene principio ni fin (60).

En portugués, *A paixão segundo G. H.*, es una peregrinación hacia la libertad interior de una mujer que se debate en medio de una marcada tensión entre Eros y Tánatos, que son dos fuerzas que, danzando, avanzan hacia la libertad placentera de su protagonista. Son estas fuerzas las que dan forma a la narración. Así también lo manifiesta Benedito Nunes: “Si Eros, el deseo, impulsa la narración, es Thánatos, la muerte, quien la completa, revelándose el final.” (54). Esta afirmación se encuentra en un artículo titulado *La pasión según Clarice Lispector*. En este, el reconocido crítico también resalta el rigor ético y estético de Clarice manifiesto a través de la novela

cuya elaboración para la novelista, la definitiva escuela de simplicidad, verdadera catarsis purificadora de las galas del estilo, que permitió dar a su escritura una *ética*, subordinar el uso de la palabra a un voto de perpetua nobleza, predisponiéndola a realzar lo crudo, lo seco, lo árido, lo inhóspito y lo inexpresivo... En ese plano ética y estética no se distinguen. (52)

CAPÍTULO II - El libro de la cucaracha

El acto de comer una cucaracha

Antes de empezar a describir el acontecimiento central, debo aclarar primero que en este capítulo solo se presentan las conjeturas, reflexiones y hechos que brindaron elementos suficientes para cohesionar tal acontecimiento.

Al inicio de la novela encontramos a G. H. indagando acerca de lo que le ocurrió el día anterior, refiriéndose al encuentro con la cucaracha, pues no comprende con exactitud qué es lo que vivió durante horas y horas (alrededor de tres) en las que perdió su estructura humana a la cual ella se refiere como su armazón. Al no tener respuestas concretas que satisfagan su necesidad de comprender a profundidad esta vivencia, comienza, en el vago flotar de sus pensamientos y recuerdos, a conjeturar, a reflexionar, a dar alguna forma a lo que experimentó: “tengo que hacer al menos el esfuerzo de darme una forma primera para poder entender lo que me ha sucedido al perder esa forma” (Lispector *La pasión* 23).

Ante la imposibilidad de comprender aquello que le ha sucedido decide relatarnos y relatarse, retrospectivamente, lo que pasó por su mente y lo que le ocurrió a su cuerpo antes, durante y después del encuentro con la cucaracha. Lo primero que deja escapar es una definición y una imagen física de sí misma que nos ayuda a darle algo de materialidad a las enigmáticas letras G. H.. Ella se define a sí misma como una mujer escultora, agradable, de amistades sinceras, siente por sí una amistad grata “lo que jamás excluye un cierto sentimiento irónico por mí misma, aunque sin maldad” (23). Según ella, es una mujer que vivió mucho, con impaciencia, para quedar pronto libre de hechos y así poder buscar lo que llama su tragedia. Es de rostro claro, bien esculpido y tiene un cuello largo.

Esa mañana, la mañana del encuentro con la cucaracha, anterior a la del relato, decide que gastará las horas de ese día limpiando el apartamento, dándole forma. No nos da muchos detalles de su apartamento, solo que está ubicado en Río de Janeiro, en el último piso de un edificio de trece lo cual es muestra de su elegancia, también nos menciona que este espacio disfruta de cierto lujo discreto. Quiere iniciar las labores domésticas limpiando la habitación de servicio que está ubicada al final del apartamento, frente a la salida de servicio. De camino a la habitación se fuma un cigarrillo y, aunque está prohibido, bota la colilla por la ventana del corredor que da al interior del edificio.

Una vez frente a la puerta de la habitación la abre y lo que observa es la imagen opuesta a la esperada. Ella se había preparado para encontrar una habitación que “debía de estar inmunda, en su doble función de dormitorio y depósito de trapos, trastos viejos, periódicos antiguos, papeles de envoltorios inútiles y bramantes inservibles” (32); sin embargo, al abrir la puerta, los reflejos de la habitación la confunden y hacen que proteja sus ojos parpadeando: “mis ojos parpadearon por los reflejos y el desagrado físico” (35), pues encuentra una habitación muy limpia, insanamente limpia: “mi espanto se debía a toparme con una habitación totalmente limpia... una habitación como esas de manicomio de la cual “se retiran los objetos peligrosos [y en la que el] sol parecía permanecer allí sin moverse” (35).

Este desencuentro con la habitación le genera la sensación de que aquella está en un nivel superior al del apartamento. De igual manera, hace posible la atmósfera inestable que caracteriza este espacio: “pero allí el sol no parecía venir del exterior: era el lugar mismo del sol fijo e inmóvil, en una dureza luminosa como si, ni de noche, la habitación no cerrase jamás su párpado” (40). La habitación hará las veces de desierto, de infierno, de minarete, de salón de plegarias que, en definitiva, pertenece a otra dimensión. El ingreso de G. H. a esa

otra dimensión, a la habitación, solo es posible gracias a la cucaracha: “la entrada en la habitación sólo tenía un acceso, y éste era estrecho: por la cucaracha” (54)

Aún sin entrar en la habitación, G. H. observa que en una de sus paredes hay un mural con el dibujo de tres siluetas hechas al carboncillo, la silueta de una mujer, de un hombre y de un perro, y en cuyos “cuerpos no estaba dibujado lo que la desnudez revela” (36). La autora del mural es Janair, su criada, a quien despidió el día anterior al encuentro con el insecto. Para G. H. el mural representa la imagen que tenía Janair de ella y la manera cómo deseaba verse: “Abstrayendo de aquel cuerpo mío dibujado en la pared todo lo que no era esencial...” (38)

Dentro de la habitación hay un colchón lleno de manchas viejas y un estrecho armario, tan alto como una persona, de madera blanca y reseca, con una única puerta. En un rincón, colgadas en la pared, tres maletas cuyo polvo pesado dejaba ver las letras G. H.. La habitación también cuenta con una ventana que permite que la luz del sol de la mañana la ilumine. Por esta venta G. H. percibirá el tiempo que dure su peregrinación interna. El viaje interior inicia alrededor de las diez de la mañana y termina pasado el mediodía. En general, la habitación le produce malestar, pero será el espacio en el que satisfará, superando sus propios obstáculos, su deseo de libertad.

El encuentro con la cucaracha sucede cuando G. H. quiere darle nueva forma a la habitación, decide comenzar por el armario, quiere lavarlo y lustrarlo. Se acerca para observar cómo está el interior, abre la puerta y a la altura de sus ojos, dentro de la oscuridad del armario, ve al objeto de su redención, la cosa mediante la cual logrará su liberación, la materia que le permitirá el despojo total de su humanidad: una inmensa cucaracha:

Al lado de mi rostro introducido por la abertura de la puerta, muy cerca de mis ojos, en la semioscuridad, se había movido una cucaracha enorme. Mi grito fue tan ahogado, que sólo por el silencio contrastante me di cuenta de que no había gritado. El grito se había quedado golpeando dentro del pecho... no me esperaba que, en una casa minuciosamente desinfectada por mi desagrado hacia las cucarachas, la habitación se me hubiese olvidado. (43)

Su reacción inmediata es huir de la habitación, pero tal fue el impacto, que quedó paralizada por un tiempo, lo cual le permitió apreciar con mayor detenimiento al insecto que estaba frente a sus ojos y darnos unas primeras imágenes de este: “Por su lentitud y su tamaño debía de ser una cucaracha muy vieja. En mi arcaico horror a las cucarachas había aprendido a adivinar, incluso a distancia, su edad y sus peligros; aunque nunca me había encarado realmente con una cucaracha, conocía sus procesos vitales.” (43)

Si bien pareciera que G. H. profesara una intensa repugnancia hacia las corredoras, también podemos descubrir una admiración secreta, pues tiene bastante información sobre ellas, sabe que habitaban el planeta antes que el hombre o el dinosaurio, que son capaces de durar un mes sin alimento, “que hasta de la madera hacen una sustancia nutritiva aprovechable...” (44), incluso que están perfectamente adaptadas, pues ni la evolución ha operado en ellas: “Hace trescientos cincuenta millones de años que se reproducían sin transformarse. Cuando el mundo estaba casi desnudo, ellas ya lo cubrían pausadas.” (44).

La repugnancia y admiración que G. H. siente por el insecto le genera cierta actividad sensitiva que la impulsa a retirarse de la habitación: “Una oleada de escalofrío, pese al gran calor del sol, me recorrió: me apresuré a salir de aquella habitación ardiente” (45). Al intentar

salir de la habitación se percata del miedo que está experimentando: "Mi primer movimiento físico de miedo, por fin expresado, fue lo que me reveló con sorpresa que tenía miedo" (45), miedo que le produce un intento fallido de escape, pues se tropieza con la cama y la puerta del armario al momento de retirarse de allí. Se da cuenta que la única forma de salir de aquel espacio que la repele es cerrando la puerta del armario; también advierte, sin evitar el sobresalto, ya que reprime un nuevo grito, que la cucaracha se pone en movimiento rumbo hacia la salida del armario. En este punto, y como si fuese observada en un ritual que redimirá el alma de miles de espectadores, G. H. aplasta a la enorme cucaracha con la puerta del armario: "levanté la mano como para prestar juramento, y de un solo golpe cerré la puerta sobre el cuerpo medio asomado de la cucaracha..." (49).

No lanzó la puerta con la suficiente fuerza para matar al insecto, pero sí logró aprisionarlo: "La había atrapado, sí, la cucaracha ya no podía avanzar más. Pero la había dejado con vida. Viva y mirando hacia mí" (50). La narradora aprovecha la mirada de la cucaracha para enfrentar su asco y seguir admirándola, pues pese a la repulsión que la escena le provoca, el hecho de encontrar la mirada de la cucaracha la impulsa a darnos algunas imágenes más de cómo la percibe. Dice que su rostro no tiene contorno, que su boca es marrón, bien delineada, que sus bigotes son lentos y viejos, sus ojos negros que miran parecen dos joyas, no tiene nariz, es "tan vieja como pez fósil..." (51). Se detienen en sus ojos para describirnoslos con mayor minucia: "La miré, con aquella boca suya y sus ojos: parecía una mulata agonizante. Pero los ojos eran negros y estaban radiantes. Ojos de novia. Cada ojo en sí mismo parecía una cucaracha" (51), sus "dos ojos estaban vivos como dos ovarios" (68). Y nos da la imagen de un cuerpo que, aunque compacto, está formado por capas finas de: "Cilios, cilios pestañeando que llaman" (55).

Mientras la contempla, G. H. se percata de una materia densa, blancuzca que empieza a brotar del insecto: “como de un tubo, fue saliendo lenta la materia de la cucaracha medio aplastada. La materia de la cucaracha, que era su interior, la materia densa, blancuzca, lenta, se extendía en el exterior como si saliese de un tubo de pasta dentífrica” (56). G. H. necesita más tiempo para contemplar al insecto, para contemplar cómo del interior se le va saliendo la vida, decide sentarse en la cama y continuar la inspección del animal: “Sin apartar la vista de la cucaracha, fui agachándome hasta sentir que mi cuerpo encontraba la cama y, sin apartar los ojos de la cucaracha, me senté. Ahora la veía alzando la mirada” (66). La mirada que recibe de la cucaracha la sobrecoge, pues no la miraba directamente con los ojos sino con el cuerpo: “La cucaracha no me veía directamente, estaba conmigo. La cucaracha no me veía con los ojos sino con el cuerpo” (67).

Con turbación la narradora relata cada instante que de la corredora brota aquel repugnante líquido, unas veces por milímetros otras por pequeños chorros. Aunque cada sobresalto es soportable, pues las ganas de salir de la habitación y de continuar con sus actividades cotidianas desaparecieron luego de aplastar al insecto y fueron reemplazadas por la contemplación hacia este, hacia el fluido amarillento que le brota y por desafiar la mirada viva de la cucaracha. Esto es lo que le da acceso a esa otra dimensión de la habitación, a ese otro mundo que ella nombra como mundo primario:

La cucaracha con la materia blanca me miraba. No sé si me veía, no sé lo que ve una cucaracha. Pero ella y yo nos mirábamos, y tampoco sé lo que ve una mujer. Pero sus ojos no me veían, la existencia de ella existía en mí; en el mundo primario donde yo había entrado, los seres existen unos en los otros como modo de verse. (51)

En este punto, G. H. sentada sobre la cama, entiende que ya no puede abandonar la habitación porque está atrapada con la cucaracha en aquel mundo, un mundo vivo que parece un infierno: “Es que un mundo totalmente vivo tiene la fuerza de un infierno”, mundo al cual también se refiere como agujero: “Pero en ningún momento se me ocurrió levantarme y marcharme, como si eso fuese ya imposible. La cucaracha y yo estábamos enterradas en un agujero” (69).

En este mundo primario la narradora en trance, totalmente absorta en sus reflexiones, continúa contemplando a la cucaracha y se da cuenta que ya ha transcurrido un tiempo considerable, pues percibe que el sol que entra por la ventana se ha movido un poco, lo siente en la espalda. En este estado, en trance, G. H. reflexiona ante el instante y lo quiere conservar: “Pero el instante, este instante —la inmediatez— no es imaginable, entre la actualidad y yo no hay intervalo: es ahora, en mí” (51) y comprende que estar en el instante solo puede ocurrir si no categoriza: “Sentada en trance de ser, sabía que solo cuando no llamase saladas o dulces a las cosas, tristes o alegres o dolorosa o incluso con matices de mayor sutileza, sólo entonces no estaría trascendiendo y permanecería en la cosa misma” (75). No logra conservar por mucho tiempo el trance de existir en el instante, pues enciende un nuevo cigarrillo que encuentra en el bolsillo y evoca imágenes de algunos eventos pasados.

Movido por la reciente acción de aplastar a la cucaracha, el pensamiento de G. H. se traslada hacia el recuerdo del momento aquel en el que se practicó un aborto: “Y reconocía en la cucaracha lo insípido de aquella vez en que había estado embarazada. —Me acordé de mí misma andando por las calles al saber que abortaría, doctor, yo que del hijo sólo conocía y sólo conocería el abortar” (79). Apaga el cigarrillo que casi le quema los dedos, mira la habitación de atmósfera onírica y allí hace una plegaria que la alivia del miedo y del espanto

que estaba sintiendo desde el encuentro con el insecto, plegaria que no especifica bien a quién está dedicada, pues podría ser tanto para la cucaracha que acababa de aplastar, pero que aún estaba viva, como para describir la sensación que recordó sentir al haber abortado:

Madre: maté una vida, y no hay brazos que me acojan ahora y en la hora de nuestro desierto amén... —Madre, yo sólo quise matar, pero mira lo que rompí solamente: ¡rompí un envoltorio! Matar también está prohibido porque se rompe el envoltorio duro y sólo queda la vida pastosa. De dentro del envoltorio está saliendo un corazón grueso y blanco y vivo como pus, madre, bendita seas entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya. (81-2)

Aliviada gracias a la plegaria, G. H. se tiende en la cama y se adormece allí. Cuando despierta el sol está más intenso, lo que le revela que recién pasó mediodía. Se levanta y se dirige hacia la ventana para “respirar una vastedad visual; buscaba una inmensidad” (91). Ve el sol sobre los tejados, compara esta imagen con los desiertos de Asia Menor, pero es Río de Janeiro. Y, en busca de algo de calma, ve por la ventana un lago azul: “De pie ante la ventana, mis ojos descansaban por momentos en el lago azul que quizá no fuese más que un trozo de cielo” (93).

Regresa de contemplar y resignificar el paisaje carioca, se sienta nuevamente en la cama y se da cuenta que durante el tiempo que estuvo sin mirar a la cucaracha, cuya masa estaba más amarillenta, había retenido un pensamiento que la inquietaba: “Durante todo el tiempo no quise pensar en lo que realmente había pensado: que la cucaracha es comestible como una langosta, la cucaracha era un crustáceo” (99). Para distraer este pensamiento intenta definir lo que es el amor evocando a una antigua pareja: “—Juro que así es el amor. Lo sé sólo porque

he estado sentada allí y lo he aprendido. Solamente a la luz de la cucaracha he sabido que todo lo que nosotros tuvimos era ya amor” (100). Luego, reflexiona sobre lo que es ser un ser humano: “ser humano debe ser el modo como yo, cosa viva, obedeciendo libremente el camino de lo que está vivo, soy humana” (109). Sin embargo, tanto esfuerzo para distraerse del deseo de comer la cucaracha hace que se pierda en lo que ella nombra como el infierno de sus reflexiones: “Entonces me había extraviado en un laberinto de preguntas y planteaba preguntas al azar” (118).

También en este infierno, a rastras, encuentra algo que para ella es un tesoro, un cofrecillo, compuesto de la misma materia de lo que contiene y que ha estado buscando: “me he arrastrado hasta que las puertas se me han abierto, las puertas del tesoro que buscaba: ¡y mira lo que era el tesoro!” (119). El tesoro es la cucaracha, es la cosa: “El tesoro era un trozo de metal, era un trozo de cal de pared, era un pedazo de materia hecha de cucaracha” (119), el tesoro era un cofre con un secreto:

...cofrecillo centelleante de gloria, el secreto escondido. El secreto más antiguo del mundo, opaco, pero que me cegaba con el resplandor de su existencia simple, que centelleaba allí con una gloria que me hacía daño a los ojos. Dentro del cofrecillo, el secreto: Un trozo de cosa. (119)

Vuelve del infierno de reflexiones para darse cuenta que no puede retener más el pensamiento que ya no es un pensamiento, es un requerimiento que se autoimpone, es la necesidad de comer la cucaracha, pues entiende que será a través de esta que satisfará su deseo más profundo, el que ha estado buscando en su peregrinaje interno, entiende que es la

cucaracha, la cosa, mediante la cual logrará despojarse totalmente de sus atributos humanos y la que la llevará a experimentar una embriagadora libertad.

El simple hecho de pensar en probar la cucaracha purulenta le hace cerrar los ojos, apretando los párpados y los dientes en muestra de rechazo: “Sólo pensar en ello me hizo cerrar los ojos con la fuerza de quien aprieta los dientes, y tanto apreté los dientes, que un poco más y se me habrían roto dentro de la boca. Mis entrañas decían no, mi masa rechazaba la de la cucaracha” (143). También le produce una sudoración intensa: “ahora sudaba de la cabeza a los pies” (143), pero dicho sudor era el que la refrescaba y animaba para seguir adelante y dar el primer paso hacía su libertad, pues este brotaba de una fuente más profunda, “...un sudor que no conocía y que tenía un olor igual al que sale de la tierra reseca en las primeras lluvias. Aquel sudor profundo era, no obstante, el que me vivificaba, estaba nadando lenta en mi más antiguo caldo de cultivo, el sudor era plancton, neuma y *pabulum vitae*...” (143)

Avanza un paso, tiene la determinación de comer la cucaracha y sin advertirlo, pero con tan solo imaginar aquel sabor pegajoso, la leche y el pan que había desayunado regresan a través de un vómito violento. El vómito calma su mente y su cuerpo: “había quedado serena, con la cabeza despejada y físicamente tranquila” (144). Esta tranquilidad le hace pensar que tendrá que comer la cucaracha sin la emoción del impulso anterior.

Por tanto, G. H. se levanta y se acerca hacia la cucaracha sin la previa exaltación, pero con la misma firme decisión de comerla: “Entonces avancé.” (144) En esta parte, justo aquí, luego del punto que le sigue a la palabra *avancé*, esperamos de Clarice una descripción detallada de G. H. comiendo la cucaracha; pero, en cambio, lo que nos presenta es la imagen de la

narradora sufriendo, padeciendo lo que coloquialmente llamamos un sopor, es decir, una descompensación corporal:

Entonces avancé.

Mi alegría y mi vergüenza fue al despertar del desmayo.

No, no había sido desmayo. Había sido más bien un vértigo, pues yo seguía de pie, apoyando la mano en el armario. Un vértigo que me había hecho perder la cuenta de los momentos y del tiempo. Mas sabía, antes incluso de pensar, que, mientras me había ausentado en el vértigo, «algo había ocurrido».

Y no quería pensar, pero sabía. Tenía miedo de sentir en la boca lo que estaba sintiendo, tenía miedo de pasar la mano por los labios y encontrar vestigios. Y tenía miedo de mirar la cucaracha, que ahora debía tener menos masa blanca sobre el lomo opaco... (144)

Con esta descripción, Clarice nos muestra a G. H comiendo la cucaracha (el líquido que brota de su interior). Un acto que realiza de forma inconsciente y que la hace escapar un instante de la realidad al *perder la cuenta de los momentos y del tiempo*. Clarice también nos describe las reacciones físicas que experimenta la intrépida mujer y nos da una idea del sabor a cucaracha: “Crispé mis uñas en la pared: sentía ahora lo repugnante en mi boca, y entonces comencé a escupir, a escupir furiosamente aquel sabor de cosa alguna, sabor de una nada que, sin embargo, me parecía casi dulcificado como el de ciertos pétalos de flor, sabor de mí misma” (144).

Luego del encuentro gastronómico e inconsciente con la cucaracha, vemos a G. H. con las manos tranquilamente cruzadas en el regazo, preparándose para su momento de total disfrute,

de plenitud. Un momento en el que alcanza su redención, una experiencia que jamás ha vivido:

...experimentaba un sentimiento de tierna alegría tímida. Era casi nada, mas conseguía distinguir el ínfimo movimiento de mi timidez. No sé, mas me aproximaba con angustiada idolatría a algo, y con la delicadeza de quien tiene miedo. Me estaba aproximando a lo más fuerte que jamás me ocurrió. (155)

Antes de hacer la reflexión acerca de este momento placentero, de total disfrute que logra cuando satisface completamente su deseo de libertad al probar el líquido que de la cucaracha brota. Quiero que la dejemos así, tranquila, preparándose para esta vivencia trascendental, puesto que antes veo necesario profundizar en la figura de la cucaracha y, de igual modo, porque para alcanzar completamente la libertad, aún le falta a G. H. pasar por una deshumanización en la que abandona, como veremos más adelante, varios de sus atributos humanos.

La cucaracha y su poder conciliador entre Tánatos y Eros

Y siempre hemos ocultado lo que sabíamos: que vivir es siempre cuestión de vida y muerte, de ahí la solemnidad.

Clarice Lispector

Porque también desde la muerte, y gracias a la muerte, descubrimos el esplendor de la vida.

Hélène Cixous

La figura de la cucaracha es el elemento más distintivo de la novela. Su presencia dentro del relato ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Hay, por ejemplo, quienes han visto al insecto como una herencia judaica relacionada con Kafka. También, se le ha atribuido poderes divinos asumiendo que el encuentro entre G. H. y la cucaracha es el encuentro de ella con *el Dios*. Moser dice al respecto: “Y por primera vez, refleja toda la violencia, el disgusto físico de su encuentro con Dios” (285), refiriéndose a la relación de Clarice con la cucaracha.

Los interesados en temas de identidad no pueden evitar ver las claras referencias esparcidas en la novela y que convergen cuando la protagonista se halla a sí misma en la mirada del insecto. Esta es, por ejemplo, la lectura realizada por la profesora Adlin Prieto en su artículo titulado “La mirada como configuración del yo. Una lectura de *La pasión según G. H.*”. Aquí, en un juego confrontativo de miradas entre la protagonista y lo que es mirado: principalmente la cucaracha, pero también la foto y el mural, se construye el ser auténtico de G. H., su “Yo”. Por otro lado, para Nunes, contrario a Prieto, es a causa del encuentro con la cucaracha que la narradora pierde su identidad, sufre un *rapto del alma*, pierde su ser: “Fascinada por el cadáver del insecto, G. H. sufre una especie de «rapto del alma» -la pérdida o desposesión del Yo- semejante al éxtasis de los místicos...” (50)

Tal es el grado de simbolismo con el que Clarice ha investido a la cucaracha que incluso ha sido asociada con las clases bajas de Río de Janeiro. Esta es la reflexión que Ribeiro (citada en el capítulo anterior) hace en “*A paixão segundo G. H.: una lectura ideológica de Clarice Lispector*”, allí, la artista argumenta, que a pesar de que Clarice sea una escritora muy leída y comentada, no existen estudios “sobre la importancia de lo social en su ficción” (61) y que es en *La pasión* en donde los conflictos existenciales y personales de la escritora se confunden “con las barreras y conflictos entre los grupos sociales, transformándose los

últimos en metáforas de las [los] primeras [os], como si representaran una etapa en la aprehensión de la condición humana” (61)

Sin desconocer los valiosos aportes que los mencionados intérpretes han hecho de la novela y de su insecto, en mi lectura veo a la cucaracha como un elemento en el que coexisten y se concilian las fuerzas tanática y erótica que en el momento de escritura de la novela se revolvían en el interior de su autora, pues, no podemos olvidar que, en el año de composición de la obra, Clarice se encontraba en uno de los momentos más difíciles de su vida, en una gran inestabilidad emocional. Esta afirmación la encontramos en una declaración de Clarice con la que Nádía Battella, especialista en la vida y obra de Clarice, emplea como epígrafe con el cual inicia el capítulo que dedica a *La pasión según G. H.*, en la biografía literaria que escribió acerca de la novelista: “Yo... es curioso, porque yo estaba en la peor de las situaciones, tanto sentimental como de familia, todo complicado; y escribí *La pasión...*, que no tiene nada que ver con eso ” (Battella 397)

La inestabilidad que sufrió Clarice en aquel año de 1963 se debió a que hizo oficial la separación con Maury, el diplomático, lo cual, en una revelación que le haría a su amiga Sara Escorel, habría sido el gran dolor de su vida: “De cualquier forma, la separación oficializada el 14 de septiembre de 1963, le provocó un gran dolor: sería “el gran dolor de su vida” (397). Y es que Clarice, a pesar de no querer estar casada, “se sentía rara por estar separada de su marido” (Moser 273) y siempre le mantuvo un profundo aprecio. Aprecio que no se extinguió con el paso del tiempo ni con el divorcio; pues, años más tarde, cuando supo que este se casaría nuevamente con una mujer mucho más joven que ella, tuvo otro episodio de inestabilidad emocional.

En aquella época, a finales de la década del 60, Clarice contaba con cuarenta y ocho años y era de las pocas mujeres en Latinoamérica que, ante la invisibilización de la escritura femenina durante el Boom, se podría decir, vivía de las letras, alternando periodismo y literatura. Esto, considerando que la pensión asignada por Maury, para sus dos hijos, no le era suficiente para satisfacer las necesidades que su estilo de vida demandaba, sumado al hecho de que la mujer con la que él se casaría era doce años menor que ella, contribuyó a esta nueva inestabilidad. Tal punto alcanzó la inestabilidad que se refirió hacia una de sus lectoras como “zorra astuta”, pues aquella le había escrito una carta mostrándole cierta consideración y ella decidió responderle, públicamente, en una de las columnas periodísticas que escribía para el *Jornal do Brasil*, con la expresión antes mencionada:

F. N. M., zorra astuta... Toma usted un aire de falsa piedad y me dice que supo que la depresión que atravesé fue causada por la boda de mi exmarido. Guárdese, mi querida señora, la compasión para sí misma, a mí no me sirve de nada. Y si quiere saber la verdad, que seguro que no, hela aquí: cuando me separé de mi marido, él esperó más de siete años a que yo volviera. (ctd. en Moser 275)

Esta ebullición de emociones que le producía su relación con Maury, ebullición que inicia en el 63, con la oficialización del divorcio, se evidencia a lo largo de toda la novela, pues encontramos que constantemente se pone de manifiesto la instintiva oposición entre muerte y vida, entre Tánatos y Eros que mencionábamos y que Cixous define como “oposiciones duales irreconciliables” pero que se concilian en la cucaracha, las mismas que, para Nunes, marcan el ritmo de la narración.

En la cosa, en la cucaracha, como dije antes, estas fuerzas coexisten y se concilian entre tanto que G. H. encuentra al insecto, aplasta su cuerpo y prueba el fluido vivo que brota del succulento animal. Antes de ver la conciliación de la dualidad en la figura de la cucaracha, considero pertinente hacer una breve descripción de la manera como estas fuerzas han sido representadas dentro del pensamiento occidental.

A Tánatos se le suele asociar con la muerte, con esa fuerza que determina el final de todo. Según Hesíodo, el antiguo poeta griego, Tánatos es hijo de Nix, la noche y personifica la muerte, es hermano de Hipno, dios del sueño y representa la muerte suave; la muerte violenta es representada por sus hermanas, amantes de la sangre, las Keres. En el *Diccionario de mitología griega y romana* del historiador francés Pierre Grimal, se afirma que, aunque Tánatos no tiene su propio mito, es representado con alas y como varón (519).

En cuanto a Eros, se le asocia con la vida, con el amor, con esa fuerza vital generadora que, según Hesíodo, surge al mismo tiempo que Gea y Tártaro, luego del caos inicial. El británico Robert Graves nos dice en *Los mitos griegos* que Eros nace del huevo universal como el primero de los dioses y sin el cual ningún otro hubiese podido surgir (24). Asimismo, vemos que Grimal, en el diccionario antes citado, dice que Eros se manifiesta como una fuerza insatisfecha e inquieta, que preserva la “continuidad de las especies” y la “cohesión interna del cosmos”. De igual manera, afirma que su fisonomía tradicional de niño alado se dio gracias al lento influjo de los poetas sobre esta fuerza y que es hijo de Hermes y Afrodita. (199).

En la teoría freudiana a estas fuerzas se las nombra como pulsión de muerte y pulsión de vida, respectivamente. Desde el comienzo de la teoría, tomando de la tradición mítica la

oposición fundamental entre Hambre y Amor, y más tarde entre Discordia y Amor, Freud postuló el antagonismo que define a estas fuerzas (Laplanche y Pontalis 327).

Por una parte, y en un primer momento, la pulsión de muerte se la identificó con aquellos *empujes* que rigen “las grandes necesidades o las grandes funciones indispensables para la conservación del individuo, siendo su modelo el hambre y la función de la alimentación.” (326) y, en un segundo momento, se la definió como los impulsos hacia un “retorno a un estado anterior y, en último término, el retorno al reposo absoluto de lo inorgánico” (341).

Por su parte la pulsión de vida, desde el inicio de la teoría del psicoanálisis, ha mantenido la idea de que es el *empuje* que mantiene fusionadas las unidades vitales que corresponden a los *empujes* sexuales: “una fuerza que tiende a la «ligazón», a la constitución y mantenimiento de las unidades vitales” (333). Estos empujes no solo buscan mantener las unidades de vida juntas, sino también crear unidades vitales más grandes. La pulsión de muerte o tanática, contrario a la pulsión de vida o erótica pretende que estas unidades vitales regresen a su estado inorgánico:

Las primeras tienden hacia la destrucción de las unidades vitales, a la nivelación radical de las tensiones y al retorno al estado inorgánico, que se considera como el estado de reposo absoluto. Las segundas tienden, no solo a conservar las unidades vitales existentes, sino también a constituir, a partir de éstas, unidades más amplias. Así existiría, incluso, a nivel celular, una tendencia «[...] que aspira a producir y mantener la cohesión de las partes de la sustancia viva» (342-43)

En la novela, la pulsión erótica es la primera que entra en escena y se manifiesta en forma de placer y amor. Esto ocurre cuando G. H. está dando una descripción del lujo discreto de su

apartamento: “El apartamento me refleja. Está en el último piso, lo que se considera un signo de elegancia. Personas de mi ambiente procuran vivir en lo que se llama «bajo los tejados». Es mucho más que una elegancia. Es un verdadero placer: desde allí se domina una ciudad” (Lispector *La pasión* 28) Y es que la narradora disfruta de su estancia en soledad en aquel lugar y con el pensamiento de darle una nueva forma: “El placer siempre prohibido de ordenar algo era tan importante para mí, que, incluso sentada a la mesa, ya comenzaba a deleitarme en el mero hecho de hacer planes. Miraba yo el apartamento: ¿por dónde empezaría? (31)

En cuanto a Tánatos, con menos presencia en la novela, se manifiesta como deseo de matar. La pulsión tanática se despierta con el desencuentro que G. H. tiene con la habitación, pues a partir de ese momento la narradora siente un impulso de matar: “Una ira inexplicable, pero completamente natural, se había apoderado de mí: quería matar algo allí dentro” (40). Tánatos va en aumento a medida que se nos brindan las sensaciones experimentadas por G. H. en la habitación y toma el control total de la narradora en el momento en que descubre a la cucaracha: “La hostilidad se apoderó de mí. Es más que no agradarle a una las cucarachas: las detesto. Aparte de que son la miniatura de un animal gigantesco. La hostilidad crecía” (44).

La pulsión tanática se intensifica en el interior de la narradora mientras que contempla al insecto y, en tanto que Tánatos va en aumento, de igual manera, Eros en ebullición empieza emerger, recorriendo el interior de la narradora y generándole un disfrute del instinto de matar:

El miedo enorme me perturbaba toda. Vuelta hacia mi interior, como un ciego auscultaba su propia atención, me sentía por vez primera toda habitada por un instinto. Y me estremecí de gozo extremo, como si por fin estuviese fijándome en la grandeza de un

instinto que era ruin, total e infinitamente dulce, como si por fin experimentase, y en mí misma, una grandeza mayor que yo. Me embriagaba por vez primera con un odio tan limpio como una fuente, me embriagaba con el deseo, justificado o no, de matar.

(45)

Sin embargo, es cuando G. H. hubo aplastado al insecto que se incrementa la fuerza erótica. A tal grado se incrementa que en ese momento Eros despierta en la narradora varios cuestionamientos, entre los cuales están la sensación placentera y la acción de matar: “¡Yo había matado! Pero ¿por qué aquel júbilo, y más allá de ello, la aceptación de júbilo? ¿Desde cuándo, entonces, había estado dispuesta a matar?” (49). Eros también hace que G. H. cuestione su cordura: “Esa mujer tranquila que yo siempre había sido, ¿había enloquecido de placer? Con los ojos aún cerrados, temblaba de júbilo. Haber matado era mucho más grande que yo, estaba a la altura de aquella habitación sin límites” (50). Luego de este ascenso de Eros, llega nuevamente Tánatos, nivelando así las sensaciones de la narradora:

Haber matado entreabría la sequedad de las arenas de la habitación hasta la humedad, por fin, por fin, como si hubiese cavado y cavado con los dedos duros y ávidos hasta encontrar en mí un hilo potable de vida que era el de la muerte. Abrí lentamente los ojos, aún llena de dulzura, de gratitud, de timidez, con el pudor de la gloria. (50)

Más adelante Eros retorna con mayor fuerza generando en G. H. una inusual sensación de amor por la cucaracha: “Estoy solamente amando a la cucaracha. Y es un amor infernal.” (101), ¡ahora acepto amar a la cosa! (127) y unas fuertes ganas de vivir “Soy mansa pero mi función de vivir es feroz. Ah, el amor prehumano me invade” (102). Sin embargo, es solo cuando la narradora se despoja de sus atributos humanos y satisface su deseo de libertad

ingiriendo el líquido purulento que brota de la cucaracha que podemos apreciar a Eros alcanzando su clímax, haciendo que G. H. experimente *el goce de su liberación*.

Antes de llegar a este punto, ambas pulsiones coexisten armoniosamente en las evocaciones de muerte, vida, gozo, dolor que la narradora enuncia en distintos momentos del relato, por ejemplo, cuando dice: “Y no quería morir, sino permanecer perpetuamente muriendo como gozo de dolor supremo. Estaba en el infierno traspasada de placer como un zumbido sordo de los nervios del placer.” (106). Haciéndole sentir un gozo horrendo: “Porque, allí sentada y quieta, había pasado a querer vivir mi propio alejamiento como único modo de vivir mi actualidad. Y eso, en apariencia inocente, eso era nuevamente un placer que se parecía a un gozo horrendo y cósmico” (109). Y en el momento que siente amor y odio al mismo tiempo: “había sentido yo siempre una especie de amor por el tedio. Y un continuo odio” (123).

Hasta aquí hemos visto la manera como Tánatos y Eros coexisten en una danza de dominios y equilibrios dentro del relato. Pero es después de que Eros ha alcanzado su punto máximo, gracias a que la narradora prueba el líquido del insecto que estas dos fuerzas logran realmente conciliarse. Esto se detalla en el inicio de la novela, cuando apreciamos a una G. H. que está intentado entender, dar forma a lo que le ocurrió. “Sólo con un inesperado temblor de líneas, sólo gracias a una anomalía en la continuidad ininterrumpida de mi civilización, experimenté, por un instante, la vivificadora muerte. La muerte selecta que me hizo palpar el prohibido tejido de la vida” (15). De esta manera, cruzándose, enfrentándose y anulándose es que Tánatos y Eros, Muerte y Vida son simultáneamente experimentados. Eros y Tánatos se han conciliado gracias a la cucaracha.

CAPÍTULO III - El goce de la liberación

Embriagador sentido de libertad

El arte no es pureza: es purificación. El arte no es libertad: es liberación.

Clarice Lispector

“I’ll tell you what freedom is to me, no fear. I mean, really no fear.”

Nina Simone

Al final del capítulo, *El acto de comer una cucaracha*, dejamos a G. H. tranquila, sentada en la cama y con los brazos cruzados en su regazo, preparándose para lo que jamás le había ocurrido: un momento de total disfrute que logra cuando satisface completamente su deseo de libertad al probar el líquido que de la cucaracha brota. Sin embargo, antes de que la narradora se atreva a ingerir este fluido se autoimpone como necesario, dentro de su peregrinación, liberarse de algunos atributos humanos como: el gusto estético, los sentimientos, la belleza, la moralidad, el amor, el miedo y el cuerpo. En cuanto se va liberando, Eros suele hacer presencia acompañando su autoemancipación con una sensación de goce. En este capítulo, voy a describir la manera cómo se configura esta liberación placentera.

Para Clarice la libertad era un tópico que perseguía insistentemente y un ideal al cual aspiraba llegar a través de su escritura. Con relación a la libertad de G. H., es de resaltar que no es una característica que defina exclusivamente a la narradora, pues varias de las protagonistas de Lispector tienen como rasgo particular una relación intensa con esta. Así lo afirma Earl Fitz, profesor de portugués, de español y de literatura comparada de la

Universidad de Vanderbilt: "...they are women caught between the heady sense of freedom that springs from having experienced even a moment of self-realization..." (54).

Este embriagador sentido de libertad lo apreciamos, por ejemplo, en Juana, la protagonista de la primera novela de Clarice, *Cerca del corazón salvaje*, publicada en 1943. Ella lo experimenta con menor intensidad, incluso habiéndose casado: "Yo no pensaba en casarme. Lo más gracioso es que aún tengo como la seguridad de no haberme casado... Creía más o menos eso: el casamiento es el final, después de casarme nada podrá ocurrirme. Imagínese: tener siempre a una persona al lado, no conocer la soledad" (Lispector *Cerca del corazón* 157). También lo apreciamos en Macabea, protagonista de su última novela, *La hora de la estrella*, publicada en septiembre de 1977, dos meses antes de su muerte, mediante el disfrute de su soledad:

...ella tuvo por primera vez una de las cosas más valiosas: la soledad. Tenía el cuarto solo para ella. No creía usufructuar mucho espacio. Y no se escuchaba ni una sola palabra. Entonces, en un acto de absoluto coraje pues su tía no la hubiese entendido, se puso a bailar. Danzaba y giraba porque al estar sola se volvía: ¡l-i-b-r-e! (*La hora de la estrella* 50)

El embriagador sentido de libertad que percibimos en *La pasión según G. H.*, no se relaciona con la soledad que Juana o Macabea requieren para alcanzarlo. Este demanda de G. H. una intensa peregrinación hacia su ser interior y un despojamiento de sus atributos humanos. El sentido de libertad manifiesto en G. H. se relaciona más con uno de los tipos de libertad que el politólogo e historiador de ideas ruso-británico, Isaiah Berlin, propone en la

lección inaugural de su cátedra de teoría social y política en Oxford titulada *Dos conceptos de libertad*.

Allí, Berlin afirma, que hay más de doscientos sentidos documentados del concepto de libertad y desarrolla dos de estos sentidos: la libertad negativa y la libertad positiva. Cada sentido responde a una pregunta que, principalmente, analiza la obediencia y la coacción del individuo dentro de la sociedad. La libertad negativa se define mediante la respuesta a la siguiente pregunta: “¿Cómo es el espacio en el que al sujeto –una persona o un grupo de personas- se le deja o se le ha [de] dejar que haga o sea lo que esté en su mano hacer o ser, sin la interferencia de otras personas?” (47); y la libertad positiva a partir de la respuesta a: “¿Qué o quién es la causa de control o interferencia que puede determinar que alguien haga o sea una cosa u otra?” (47)

En el análisis que hace Berlin de estos dos sentidos de libertad, además de aportar reflexiones ante los factores internos o externos que pueden coaccionar la libertad de un individuo y ante los medios y fines de coexistencia dentro de la sociedad a los cuales esta coacción obedece, también resalta, dentro del desarrollo de la libertad positiva, una parte que llama de forma significativa la atención para el presente análisis. El título de esta parte es *La retirada a la ciudadela interior*. Aquí, se da razón a la pregunta: “¿Qué puedo hacer para evitar que me aplasten?” (65) Es el tipo de libertad interior:

...de los ascetas y quietistas, de los estoicos, de los sabios budistas, hombres de religiones diversas o de ninguna, que han huido del mundo y escapado del yugo de la sociedad o de la opinión pública mediante un proceso de autotransformación

deliberada que les permite dejar de preocuparse de todos valores y quedar al margen, aislados e independientes, fuera del alcance de sus armas... (66)

La literatura francesa ya nos mostró de forma ejemplar en *El extranjero* (1942) este tipo de libertad interna, indiferente al mundo, en la que se han extirpado los afectos naturales, cuando, instantes antes de batirse con su fin último, Meursault derrama su ira sobre el cura y despierta de una purificadora siesta con la única verdad que lo acompaña: la muerte. Camus nos lo relata de esta manera:

Los ruidos del campo llegaban hasta mí. Olores de noche, de tierra y de la sal refrescaban mis sienes. La paz maravillosa del verano dormido entraba en mí como una marea. En ese momento, en el límite de la noche, las sirenas aullaron. Anunciaban salidas hacia un mundo que, para siempre, me era ahora indiferente [...] Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo.” (138)

Es de resaltar que esta sensación de tranquilidad, de calma, de indiferencia ante el mundo, de libertad interior, la experimenta en la celda y sabiendo que va a ser ejecutado. Es una clara muestra de libertad que nace de un ejercicio de autotransformación deliberada, que ni la angustia de una muerte inminente logra reducir. En *La pasión*, Clarice presenta en su protagonista este mismo tipo de libertad interior; sin embargo, es una libertad aún más profunda, es una autoemancipación que vence el yugo de la sociedad, de la opinión pública. Para llegar a esta libertad interior debe despojarse de todo lo humano, incluso debe liberarse

de su materialidad, de la opresión que le genera su cuerpo de mujer, y sin olvidar, por supuesto, que experimenta placer a medida que se va liberando.

El embriagador sentido de libertad experimentado por G. H. inicia su configuración una vez que la narradora logra articular este deseo mediante una sentencia sobre el sueño: “Sumergirme en el sueño se parece tanto al modo en que ahora debo avanzar hacia mi libertad” (Lispector *La pasión* 17). Dicho deseo va adquiriendo forma a través del despojo de su gusto estético. En su condición de mujer escultora de lo primero que se libera es de las apariencias: “Siento que una primera libertad se apodera poco a poco de mí... pues nunca hasta hoy he temido tan poco la falta de un buen gusto... cuán presa he debido de vivir para sentirme ahora más libre solamente porque no desconfío ya de la carencia estética” (19).

Cada tanto, vemos a Eros aparecer inmerso en los desprendimientos de humanidad llevados a cabo por la narradora, como resalté antes. Eros entra en acción, haciendo que este primer y mínimo despojo, de entrada, le provoque algo de placer: “el primer placer tímido que siento es el de constatar que he perdido el miedo a lo feo [...] y esa pérdida es de una bondad tal... Es una dulzura” (19).

También recuerda que recientemente se ha desprendido de un antiguo vínculo sentimental, que se liberó de este, lo cual, igualmente le genera cierto disfrute: “mi última y tranquila relación amorosa acababa de terminar de manera amistosa con una caricia, recuperando yo, de nuevo, el gusto ligeramente insípido y feliz de la libertad” (23). No obstante, su experiencia rica en emociones es una de las características que más le cueste abandonar, es solamente cuando advierte que sus afectos son prescindibles para el ser profundo al cual aspira llegar, que finalmente abandona los sentimientos:

Me había visto obligada a entrar en el desierto para saber con espanto que el desierto está vivo, para saber que una cucaracha es la vida. Había retrocedido hasta saber que en mí la vida más profunda está antes de lo humano, y para eso había tenido el valor diabólico de abandonar los sentimientos. (117)

G. H. ahora, sin apariencias, sin afectos, continúa su liberación. Se da cuenta que su libertad también proviene del hecho de no tener hijos y poseer independencia económica. Esto legitima su sentido de libertad:

al no tener ni marido ni hijos, no he necesitado, como suele decirse, mantener o romper cadenas: yo era continuamente libre. Ser continuamente libre también se veía favorecido por mi temperamento, que es fácil: como, bebo y duermo con facilidad. Y también, es evidente, mi libertad procedía de ser yo financieramente independiente. (27)

Luego de haber aplastado a la cucaracha, mientras contempla el líquido blancuzco que le brota del vientre, G. H. reconoce que ya no quiere la belleza y se desprende definitivamente de esta, al recordar que siempre la ha percibido como un juego: "...adiós belleza del mundo. Belleza que me es ahora remota y que no quiero ya —ya no puedo querer la belleza— [...] Me acuerdo cuán bueno era el juego de la belleza, la belleza era una transmutación continua. Pero con alivio infernal me alejo de ella" (73). Para la narradora la sal y las lágrimas tienen belleza, belleza que también debe abandonar: "con el suspiro de quien va a verse obligado a ceder un poco más, comprendí que aún me servía de la antigua belleza de la sal y la belleza de las lágrimas. Tenía que abandonar también esto" (73).

Hasta aquí, hemos visto que G. H. se ha desprendido del juicio estético, de sus sentimientos y de la belleza, su identidad entonces ha sido movida. Este primer recorrido de liberación que ha movido su ser está acompañado por Eros: “Por un instante, entonces sentí una especie de excitada felicidad por todo el cuerpo, un horrible malestar feliz en el que las piernas me parecían que se hundían, como siempre que eran tocadas las raíces de mi identidad desconocida” (75).

Más adelante, luego de ser consciente de que no hará nada por la cucaracha que aplastó, G. H. se libera de su moralidad y también de lo que para ella es el amor: “Ah, al menos yo había entrado ya en la naturaleza de la cucaracha hasta el punto de no querer hacer nada por ella. Estaba liberándome de mi moralidad...” (75), “También de lo que pensaba acerca del amor, también de eso me estoy despidiendo, ya casi no sé qué es, ya no me acuerdo” (76).

Poco a poco y a medida que se desprende de estos atributos, empieza a ser más consciente de su ser y de lo humano que aún la limita. Mientras se enfrenta con la agonizante vida del insecto y mediante una sensación de vómito, se autoemancipa de su miedo: “Y, como después de una profunda crisis de vómito, sentí mi cabeza aliviada, despejada y fría. Ni siquiera el miedo ya, ni siquiera el espanto ya” (82). Esta sensación es tan significativa para ella que la mueve a cuestionarse si se había liberado ya de lo que le quedaba de humanidad: “¿Habría yo vomitado mis últimos restos humanos?” (83).

La compañía de Eros un par de momentos más, cuando está intentando distraer el pensamiento de comer la cucaracha y mientras está dentro del infierno (que es ella misma), la hace experimentar un poco más de placer: “Y no quería morir, sino permanecer

perpetuamente muriendo como gozo de dolor supremo. Estaba en el infierno traspasada de placer como un zumbido sordo de los nervios del placer” (106)

Sin embargo, y a pesar de la compañía erótica, la opresión de su condición humana continúa asechándola y la amenaza con la imposibilidad de llegar al punto final de su peregrinación y, por ende, al máximo disfrute. Es por esta razón que G. H., dispuesta a alcanzar una deshumanización íntegra, dispuesta a alcanzar una verdadera libertad interior, se dispone a despojarse de aquello que constituye su atributo de mayor opresión: el cuerpo.

Abandono del cuerpo

Para que G. H. logre autoemanciparse de su cuerpo y avanzar hacia su placentera libertad interna primero es necesario que legitime la naturaleza femenina de este. Esto lo hace a través del estatus que su actividad como artista plástica le proporciona al dotarla ante la sociedad con cierta masculinidad, pero con mayor libertad para ser mujer:

se referían a mí como alguien que hace esculturas que no serían malas si hubiese trabajado menos como aficionada. Para una mujer, esa reputación es socialmente mucho, y me ha situado, tanto para los demás como para mí misma, en una zona que socialmente se halla entre mujer y hombre. Lo cual me deja mucho más libre para ser mujer, ya que no me ocupaba formalmente de ello” (Lispector *La pasión* 25)

Esta afirmación del ser mujer, naturalmente, provoca que G. H. experimente algo de disfrute: “Y en lo referente a los hombres y a las mujeres, ¿qué era yo? Siempre sentí una admiración extremadamente afectuosa por los modos y las costumbres masculinas, y sentía sin premura el placer de ser femenina, ser femenina era un don para mí” (27). Esta

legitimación se hace más evidente en el momento en que la narradora entra en la habitación: “Yo era aquella a quien la habitación llamaba «ella». Allí había entrado un yo al que la habitación había dado una dimensión de ella” (54).

El hecho de que su cuerpo se ajuste a la silueta femenina pintada en una de las paredes de la habitación por Janair, su excriada, es un factor que contribuye también a la afirmación de su cuerpo femenino: “las dimensiones seguían siendo las mismas, sentí que lo eran, sabía que nunca había existido más que aquella mujer en la pared, yo era ella [...] Por fin, el cuerpo, impregnado de silencio, se apaciguaba. El alivio procedía de que yo cabía en el dibujo mudo de la caverna [...] Y he aquí que yo cabía dentro de mí, he aquí que estaba en mí misma grabada en la pared” (58).

Una vez que G. H. es consciente de su cuerpo de mujer está lista para abandonarlo. El abandono del cuerpo femenino ocurre luego de que ha aplastado a la cucaracha, en el instante siguiente al del despojo del miedo. Es allí cuando G. H. advierte que lo único que todavía conserva como limitante de su ser interior es aquel cuerpo; por lo tanto, se desprende él: “me había abandonado a mí misma, casi podía ver allí, en el camino ya recorrido el cuerpo que había abandonado. Pero por momentos yo aún lo llamaba. Y como no oía ya mi respuesta, sabía que me había abandonado, que se hallaba fuera de mi alcance” (83).

Más adelante, tras la persistente contemplación que hace del insecto, constata la percepción de una inmaterialidad, advierte que su esencia ya no encaja en su cuerpo, es una esencia libre: “La cucaracha y yo somos infernalmente libres porque nuestra materia viva es mayor que nosotras, somos infernalmente libres porque mi propia vida es tan poco encajable dentro mi cuerpo, que no consigo utilizarla” (108).

Una vez que G. H. se desprende de los atributos humanos que limitan su ser, su esencia queda libre para llevar a cabo aquello que venía cavilando ya hacía tiempo, la acción que llevará a buen término su embriagador sentido de libertad: “Entonces aquello que, por piedad hacia mí, no quería yo pensar, entonces lo pensé. No pude impedírmelo más, y pensé lo que en verdad estaba ya pensando” (142). Lo que estaba pensando era que para lograr una autoemancipación total, para alcanzar su libertad interior debía ceder al deseo inconsciente de comer la cucaracha: “Es que la redención debía ser en la cosa misma. Y la redención en la cosa misma sería que yo me metiese en la boca la masa blanca de la cucaracha” (142) “Pero comerla toda” (143).

Como describí antes, G. H. no es consciente de que ha comido del líquido que brota del insecto, incluso ella misma cuestiona no querer saber la manera cómo esto ocurrió: “No había querido «saber» ¿Era así entonces como ocurría? «No saber», ¿era así entonces como sucedía lo más profundo?” (144-45). Aunque Clarice solo nos dice que G. H. sufrió un vértigo, un sopor, una suspensión de los momentos y el tiempo al probar la cucaracha, es cuando despierta de dicho vértigo, de aquel *rapto del alma*, que articula en palabras “lo más fuerte que jamás” (155) le ocurrió.

Esencia en éxtasis

Para ver cómo se configura el goce de la liberación, primero debo aclarar que me decidí al uso de este término, al del goce, aun conociendo su complejidad, esto debido a la dificultad de encontrar otro que se acomodase mejor a la interpretación de la novela aquí planteada. Un ejemplo de esta complejidad es que en lengua inglesa no hay una palabra que refiera directamente a la expresión y se emplea la misma que en francés, *Jouissance*. El concepto de

goce del cual parto corresponde al expuesto por Jacques Lacan ya que Freud, si bien lo mencionaba, no desarrolló una teoría del mismo. (Braunstein 13)

En la propuesta de Lacan (descrita claramente por Dylan Evans en el diccionario de términos lacanianos), se contrasta la noción de goce con el término, en apariencia sinónimo, de placer, pues Lacan afirma que el goce es un placer doloroso. Esto adquiere sentido cuando dice que el goce está regulado por el *principio de placer*, que es un dispositivo de autorregulación del placer, una ley que le ordena al sujeto “gozar lo menos posible” (Evans 103). Cuando el individuo intenta ir más allá de este *principio de placer*, transgrediéndolo, lo cual hace con frecuencia, el placer se convierte en dolor “puesto que el sujeto sólo puede soportar una cierta cantidad de placer” (103)

Y, aunque en el desarrollo teórico propuesto por Lacan acerca del término se advierte que el “goce es esencialmente fálico” (103), porque es sexual, también abre la posibilidad a una concepción de un goce de naturaleza femenina que cuestiona la primacía fálica: “Lacan admite que hay un goce femenino, un “goce suplementario” que está “más allá del falo” [...] Este goce femenino es inefable, pues las mujeres lo experimentan, pero no saben nada sobre él” (103). Esto no quiere decir que las mujeres no experimenten un gozo de tipo doloroso, fálico, sino que, además, según Freud, son depositarias de este otro gozo inefable:

Las mujeres no están ausentes del goce fálico, pero que, además, son tributarias de otro goce, de un goce Otro, suplementario, sentido pero inefable, enigmático, no agotable en un discurso del saber, loco (el del hombre es llamado “perverso”), que está más allá del falo. (ctd. en Braunstein 352)

Lacan les implora a las mujeres que se pronuncien acerca de este goce: “Llevamos años suplicándoles, suplicándoles de rodillas...que traten de decírnoslo, ¿y qué?, pues mutis, ¡ni una palabra!” (ctd. en Braunstein 8). Estas exploraciones acerca de un goce de naturaleza femenina iniciadas por Freud y seguidas por Lacan, ambos hacia el final de su carrera, son continuadas por la psicoanalista y feminista, de origen búlgaro y nacionalidad francesa, alumna de Lacan, Julia Kristeva, a partir de lo que ella nombra como *la extrañeza o lo ilusorio del falo*.

Si bien Kristeva no enuncia una definición concreta acerca de este goce misterioso, dentro de su trabajo acerca de la sexualidad femenina, sí observa que a la mujer le es mayoritariamente constitutivo, debido a su anatomía, disfrutar de otra manera. Al no ser poseedora de un órgano susceptible de ser cortado, está dispuesta a concebirlo como una ilusión, lo cual la libera del miedo a la castración. Esto produce que la capacidad para disfrutar de la mujer no tenga límite ni esté sometida al dolor. Esta regulación del placer distinta y posible en la niña (y en el caso de algunos varones, los futuros artistas o escritores) es producida por la facilidad de algunos individuos de retornar a su *Edipo-prima*, en el que aún no hay presencia del falo (de la ley). (Profundizaré sobre este tema en el siguiente capítulo).

Este es un goce que va más allá del falo, no es un goce sexual. De acuerdo con Poulquien, podría decirse que es un goce místico: un goce específicamente femenino, que vas más allá del falo, del orden del infinito comparable al éxtasis místico que el reconocido escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) representó en las figuras femeninas de algunas de sus esculturas (*La novela del encanto* 128), como por ejemplo en el *Éxtasis de Santa Teresa* (1671-1674) y en el *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1647-1652).

En estas esculturas talladas en mármol resaltan las expresiones corporales y faciales con las que el escultor barroco expresaba el placer femenino, celestial. En ellas podemos apreciar un cuerpo de mujer envuelto por un grueso velo que no cubre una de las manos ni el rostro. El cuerpo se encuentra tendido sobre una superficie (una nube y un diván respectivamente), su pecho está ligeramente alzado y el rostro está inclinado hacia atrás en una expresión de placer absoluto que pareciera sobrepasar la materia misma de la roca cristalina.

En *La pasión*, Clarice logra articular en las palabras del discurso de G. H. este goce celestial, ilimitado y sin dolor, aparentemente inefable. Esto ocurre porque G. H. alcanza su libertad interior gracias a que ha ingerido el líquido amarillento de la cucaracha lo cual le hace experimentar la trascendental y placentera sensación. La vivencia de este goce es lo “más fuerte” que jamás le ocurrió a nuestra protagonista. Al ingerir este líquido G. H. retorna a su *Edipo-prima* provocando que Eros la posea completamente, lo cual le genera un goce ilimitado que la hace sentir libre y bendecida por el mundo:

Oh, Dios, me sentía bautizada por el mundo. Tenía yo en la boca la materia de una cucaracha, y por fin había realizado el acto ínfimo [...] No el acto máximo como antes había pensado, el heroísmo y la santidad. Sino por fin el acto ínfimo que siempre me había faltado [...] Por fin, por fin mi envoltura se había roto realmente y yo era ilimitado...” [...] Yo era ahora tan grande que no me veía. Tan grande como un paisaje lejano. Me hallaba lejana, pero perceptible en mis más últimas montañas y en mis más remotos ríos: la actualidad simultánea no me asustaba ya, y en mi más última extremidad podía por fin sonreír sin ni siquiera sonreír. Por fin me extendía más allá de mi sensibilidad. [...] La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro... (Lispector *La pasión* 156-57)

La expresión “Oh, Dios” es la que está revestida con la satisfacción absoluta que experimenta G. H. una vez que siente la fuerza orgásmica del mundo, cuando su “envoltura”, clara representación de su materialidad, de su cuerpo, se quiebra gracias al acto de comer la cucaracha, quedando así una esencia embotada de placer, una esencia en éxtasis. La peregrinación ha terminado: Eros ha llegado a su clímax y G. H. ha obtenido su libertad interior.

Cabe aclarar en esta parte, que en la traducción de Villalba (recordemos que esta fue la traducción que empleé) aparece esta expresión “yo era ilimitado” (155), expresión que nos invita a interpretar que G. H. trascendió incluso su condición de mujer. Sin embargo, al revisar la versión original del portugués, esta misma expresión aparece como “e sem limite eu era” (Lispector *A paixão* 181), en donde la palabra “limite” aparece como un sustantivo no definitorio del género de la protagonista.

De esta manera Clarice, al representar a través de G. H. la vuelta a este *Edipo-prima*, es decir, de presentar a una mujer que no teme a las convenciones, que no teme a la ley, que no renuncia a sus deseos, sino que los satisface, experimentando un intenso e ilimitado placer al hacerlo, ha manifestado un momento de plenitud que determina la valoración del mundo de la protagonista dentro de la novela. Una valoración positiva y placentera.

Pouliquen propone, a partir de su sensibilidad como lectora, que hay obras, principalmente novelas en las que este tipo de goce, esta plenitud, es perceptible. Encontrar estos momentos de plenitud en varias obras literarias de diferentes autores y de distinta nacionalidad la han instado a plantear la existencia de nuevo tipo de novela que se basa en la posibilidad de una resolución *positiva, erótica, encantada* del conflicto entre el héroe y el mundo propio del

género novelesco. A este nuevo tipo de novela Pouliquen la denomina “*novela del encanto de la interioridad*”

CAPÍTULO IV - *La pasión según G. H.*: una novela del encanto de la interioridad

La novela fue declarada, retrospectivamente, un género antagonista, rebelde, que desde siempre habría suscitado de forma disimulada la ilusión de la verosimilitud para apuntar hacia una verdad y una duda más profundas.

Thomas Pavel

Y el alma libre busca un canto para acomodarse.

Clarice Lispector

La novela del encanto de la interioridad

Dentro de las diversas formas de expresión de la existencia humana que buscan representar el ideal del hombre y la dificultad de alcanzar este ideal, el arte de la novela, indiscutiblemente, ha asumido con rigor esta tarea tal y como lo afirma el crítico rumano Thomas Pavel en el prólogo de su libro *Representar la existencia, el pensamiento de la novela*:

...he creído comprender que la historia de la novela, lejos de ser reductible a un combate entre la verdad triunfante y la mentira equivocada, descansa en realidad en el diálogo secular entre la representación idealizada de la existencia humana y la representación de la dificultad de medirse con el ideal. (9-10)

La misión de representar esta tensión de la existencia humana ha llevado a la novela a sufrir múltiples transformaciones que han ido de la mano junto con la evolución del pensamiento del hombre a lo largo de la historia. De este modo, Pavel señala, dentro de la evolución del pensamiento del hombre, que hubo un momento, en la temprana Edad Moderna de Occidente, en el que se delegó a los individuos buscar la divinidad y perfección no en moralidades religiosas externas al ser sino dentro de su interior. A este proceso histórico Pavel lo nombró como *encantamiento de la interioridad*:

Después de haber sido durante largo tiempo la caja de resonancia de una ley exterior, la interioridad creyó poder leer en sí misma las tablas sobre las que estaban grabadas las normas eternas de la perfección. En virtud de una operación que podemos llamar la *Interiorización de lo ideal*, o incluso *el encantamiento de la interioridad*, todo ser humano, fuese cual fuese su lugar en el mundo, se vio impulsado a buscar la perfección de la norma en el secreto de la interioridad... (131)

Este proceso histórico de *encantamiento de la interioridad* era compatible “con el dualismo y con la idea del contrato social”, bases de la Modernidad (131). Dicho proceso influyó en la creación novelesca con una visión *idealista encantada*, evidente en las situaciones y resoluciones idílicas que Pavel detectó en novelas como *Pamela o la virtud recompensada* (1741) de Richardson, o también, en *Julie o la nueva Héloïse* (1761) de Rousseau. No obstante, la evolución de la novela no abandonó el escepticismo de algunos géneros de la Antigüedad griega y latina, así, la creación novelesca durante los siglos XVIII y XIX se caracterizó por ofrecer una visión “realista escéptica” a la vez que una “visión encantada”. A este tipo de novelas Pavel las nombró como “novelas de síntesis”, entre las cuales se pueden ubicar:

...la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), modelo de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* en la clasificación del joven Lukács. También sería novela de síntesis la novela de Dickens *David Copperfield* (1849-1850), *Middlemarch* (1871-1872), de George Eliot, así como las novelas de Tolstoi *Los cosacos* (1863), *La guerra y la paz* (1867) y *Anna Karenina* (1875). (Pouliquen *Novela del encanto* 145)

La *novela del encanto de la interioridad*, propuesta por Pouliquen, se sitúa dentro de esta síntesis, con una visión de *idealismo encantado* que surge del proceso histórico del *encantamiento de la interioridad* en la Modernidad y su promesa de felicidad y de la amenaza a dicha felicidad, siempre presente debido al grado de realismo que define al arte novelesco.

Algo importante que caracteriza a *la novela del encanto* es que se distancia del escepticismo insuperable que para el “joven Lukács” es un factor distintivo de la novela. Este escepticismo insuperable él lo manifiesta en su concepto de novela con la posición de *madurez viril* con que el héroe novelesco asume la complejidad de su mundo: “La novela, entonces, es la forma artística de la madurez viril; esto significa que la totalidad del mundo de la novela, [entendida] objetivamente, es una imperfección; y [vivida] subjetivamente, una resignación” (Lukács 66)

Esta posición de *madurez viril* entendida por Pouliquen como: “la pérdida de las ilusiones [del héroe novelesco] y toma de conciencia del carácter irreconciliable, total, o parcial, de sus aspiraciones con la realidad del mundo” (95) está presente en la resolución al conflicto novelesco en los tres tipos de novela propuestos por Lukács.

Según la clasificación del “joven Lukács” hay tres tipos de novela. La novela del “idealismo abstracto”, cuyos prototipos son *Don Quijote de la Mancha* (1605-1616) de Cervantes y *Negro y Rojo* (1830) de Stendhal. En este tipo de novela el héroe se muestra con una conciencia demasiado estrecha en relación con la complejidad del mundo. El segundo tipo de novela, llamado “romanticismo de la desilusión” se caracteriza por la pasividad y la conciencia demasiado amplia del héroe que le impiden sentirse satisfecho con lo que el mundo convencional puede proporcionarle. Los ejemplos de este tipo de novela son: *Oblómov* (1859) de Goncharov y *La educación sentimental* (1869) de Flaubert. Por último, está la “novela de formación” (el *Bildungsroman*), con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96) de Goethe y *Der grüne Heinrich* (1855) de Keller. Aquí el héroe va paulatinamente entendiendo (30 años, toda su vida) las reglas del mundo y acepta, difícilmente una autolimitación. (Goldmann 17)

Pouliquen también subraya que la posición de *madurez viril* que define la resolución al conflicto héroe/mundo en la tipología lukácsiana se relaciona con el desenlace catastrófico del complejo de Edipo freudiano o clásico (en la distinción de Kristeva *Edipo-bis*), el cual se define por la renuncia al deseo causado por el miedo a la castración, renuncia que ocurre entre los cinco y seis años, cuando el niño se somete a la ley impuesta por el padre castrador (Pouliquen *Novela del encanto* 95) y que se caracteriza, según Lacan, por la entrada de este en lo “simbólico”, es decir al mundo del lenguaje, cuando se han aceptado las convenciones de una lengua y sociedad (Evans 179).

El distanciamiento presente en la *novela del encanto de la interioridad*, en relación con la posición de *madurez viril* de Lukács en la resolución al conflicto novelesco, se establece por la propuesta de una posición de *madurez femenil* que, “así como se dice *varonil*, connota la

posición propia de una mujer que vive lúcidamente su condición” (Pouliquen *Novela del encanto* 34). Esta propuesta de una posición de *madurez femenil* desencadena una postura menos escéptica en la resolución a dicho conflicto:

...la opción de una posición *femenil* en la resolución del complejo de Edipo y que, además, desemboca en una posición ética de escepticismo relativo, sabio, no violento, sería, en mi opinión, la base axiológica de una posición del encanto de la interioridad en la novela moderna. (60)

Esta posición de *madurez femenil* se basa en la hipótesis de Kristeva de una resolución diferente del complejo de Edipo, que como lo mencionamos antes, se denomina *Edipo-prima*. Según Kristeva, el *Edipo-prima* es estructural para ambos sexos, ocurre entre los tres y los cinco años de edad, tanto hombres (aquellos futuros artistas y escritores como lo afirmaba Pouliquen en su seminario *¿La literatura, para qué?*) como mujeres pueden volver a él.

En el *Edipo-prima*, el niño aún disfruta de los placeres del mundo de la madre que es permisiva (le permite ser feliz), un mundo en el cual hay mucha dicha y felicidad. Este Edipo se rompe por la llegada del *Edipo-bis*, el Edipo clásico freudiano, cuando el niño entra al mundo del padre, al mundo de la ley, y se somete a esta, se somete a la regla. Sin embargo, según Kristeva, las niñas y algunos varones en realidad no entran en ese periodo, simulan que han aceptado la regla, que han aceptado las convenciones de una lengua y sociedad, pero en realidad no se dejan atrapar por la “castración simbólica marcada por la angustia, por el temor a la castración que acompaña el Edipo “clásico”, freudiano” (Pouliquen *Novela del encanto* 98), por lo tanto, no renuncian a sus deseos y siguen buscando la felicidad.

La pasión según G. H., claramente, encarna la posición de *madurez femenil*, pues su protagonista, en constante conflicto con su mundo, desafiando su asco, su miedo, vive un momento de plenitud en el que, como lo hemos estado repitiendo, pierde la cuenta de los momentos y del tiempo. En esta vivencia de plenitud G. H. experimenta una embriagadora libertad, no está sometida a ninguna convención social, a ninguna ley, ni siquiera está sometida a su materialidad. Esta vivencia solo es posible porque G. H. ha probado la materia de la cucaracha, acción que la retorna a su *Edipo-prima*.

Sin embargo, también es necesario resaltar, como lo afirma Pouliquen, que esta posición de *madurez femenil* no define la axiología total de la *novela del encanto de la interioridad*, puesto que eso sería puro “idilio”:

Esta vivencia del encanto no puede, por supuesto, constituir la totalidad de la posición axiológica de un texto literario, so pena de caer en el idilio puro, incompatible con una visión moderna, nunca ajena a cierto grado de realismo. El encanto de la interioridad caracteriza, entonces, a textos en conexión con una visión/concepción, una vivencia moderna susceptible de valorar una experiencia (larga o corta, total o parcial) de plenitud, de goce, siempre susceptible de verse interrumpida, amenazada o revertida en su contrario (angustia, temor o simple aprehensión). (145)

Esta amenaza también está presente en *La pasión*, primero, en la constante tensión entre la pulsión tanática y erótica que caracteriza la dinámica interna de G. H., en momentos dominada por Tánatos, en otros por Eros, y en la promesa que se hace G. H. de volver a sus gustos banales y a la cotidianidad de sus cualidades humanas si logra llegar hasta el final de su peregrinación:

De algo estoy segura: si llego al final de este relato, iré, no mañana sino hoy mismo, a comer y a bailar al Top-Bambino, necesito condenadamente divertirme y distraerme. Me pondré, sí, el vestido nuevo azul, que me adelgaza un poco y me da colores, telefonaré a Carlos, Josefina, Antonio, no recuerdo cuál de los dos me dio la impresión de que me deseaba o si ambos me deseaban, comeré gambas «a lo no me importa qué», y sé por qué comeré gambas, esta noche, esta noche va a ser recuperada mi vida cotidiana... (Lispector *La pasión* 140-41)

Ejemplos de autores cuyas obras presentan una *posición femenil* a la resolución del conflicto novelesco, en la que el héroe puede disfrutar de momentos de plenitud siempre sometidos a verse revertidos, pueden ser, entre otros: la larga obra de Marcel Proust *El tiempo perdido*, principalmente en *El tiempo recobrado*, también se pueden contar en las obras de Marguerite Duras como *El arrebato de Lol. V Stain* o *La enfermedad de la muerte*. En lengua inglesa escritores como Henry James con *Las alas de la paloma* o Edith Wharton con *La edad de la inocencia*. En Colombia en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez o *Los caballitos del diablo* de Tomás González.

La poética subversiva del encanto de la interioridad en *La pasión* según G. H.

...la poesía es por esencia y por definición
subversiva, no está conforme con la realidad, no
la acepta, la denuncia y la rechaza por prosaica
y torpe, y en su lugar propone otra que la
sustituya, incluso en las situaciones más
sombrias...

Jorge Enrique Adoum

Otra característica de la *novela del encanto*, en su tipo de valoración del mundo atribuible al género de la novela, se relaciona con el concepto de “*re-vuelta*” de Kristeva con el cual se cuestiona la conciencia crítica del arte que está siendo amenazada por el *nuevo orden económico* de las sociedades democráticas posindustriales y poscomunistas, con sus manifestaciones culturales de diversión, performance y show y su poder de robotización de la humanidad (*El porvenir* 19), orden creador de lo que Pouliquen nombra como masa amorfa de consumidores.

Para Kristeva, esta *re-vuelta* es la encargada de mantener viva el alma, la psique, para evitar que sea sometida a la normalización y homogeneización del sistema capitalista y de su sociedad de consumo. Esta *re-vuelta* “que es simultáneamente rememoración, interrogación y pensamiento” (18) se da a nivel interno, dentro de la psique, es un cuestionamiento retroactivo y permanente que lleva a las personas a estar en constante conflicto consigo mismas (20), generando una reprogramación psíquica, interna, que obedece a la conservación de una *lógica profunda*, de una ley individual.

Esta *re-vuelta* es esencial para “mantener viva nuestra vida interior: aquel espacio psíquico llamado alma y que constituye, sin duda, el lado oculto, la fuente invisible e indispensable de lo Bello” (21) (es decir, que esta *re-vuelta* es esencial para estar enamorados), sin la cual no sería posible la felicidad: “la felicidad no existe sino a costa de una rebeldía” (20). Ya que el gozo de la libertad y la autonomía nacen de “enfrentar un obstáculo, un interdicto, una autoridad, una ley que nos permite medirnos autónomos y libres” (20). Pouliquen sugiere que esta *re-vuelta* íntima se puede apreciar en las obras del *encanto de la interioridad*, con un

nuevo lenguaje, podría decirse, de resistencia, enriqueciendo así la transformación interna del género narrativo:

Una nueva escritura, propiamente “en revuelta”, es decir que se elabora a partir de la persona misma del escritor, en su particularidad material concreta, en su cuerpo, a partir de su tiempo particular, propio, en su “duración” personal, así como en su propio espacio vivido y a partir de un manejo propio del material verbal, liberado de una retórica heredada de la tradición, codificada a priori, manejo que ya no se entiende a partir de un código establecido sino a partir de una experiencia “íntima”, única, personal, irrepetible, ya que es “el reverso formidable de [la] propia existencia del escritor. (*Dos genios femeninos* 56)

Esta escritura “en revuelta” se manifestaría, según Poulquen, en una dimensión semiótica. Se entiende por dimensión semiótica:

...ese sistema expresivo elaborado antes de la entrada más rotunda en lo simbólico (en la palabra-del-padre), y que está marcado por un *kairós* (un encuentro exultante entre poder y disfrute, dominio del lenguaje y goce de los múltiples placeres del mundo de la madre, cuando todavía no se ha dado la “castración simbólica”, la represión de los placeres... (*La novela del encanto* 97)

Es una dimensión en la que “La práctica de la *escritura*, desplegando el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el no sentido y dispone su palpitación en un orden ya no «simbólico»” (Kristeva *El porvenir* 26). Es en esta dimensión en donde se puede percibir la valoración enamorada del escritor en el momento de creación de la obra.

La escritura de *La pasión según G. H.* se caracteriza por presentar esta *re-vuelta* que se refleja en la necesidad vital de la narradora por encontrar su esencia, por encontrar la particularidad que la distinga de la masa de consumidores y se hace evidente en el lenguaje poético con el que Clarice distingue el discurso interno de su protagonista. Esta *re-vuelta* en la escritura de la novela es la que genera el flujo acelerado de sensaciones y pensamientos de múltiple interacción y el estilo indagatorio que nos da la sensación de percibir a la narradora siempre en conflicto consigo misma. Como ejemplo de esta escritura en “re vuelta” presento uno de los párrafos del inicio de la novela:

Pero tampoco sé qué forma dar a lo que me ha ocurrido. Y sin dar una forma, nada existe para mí. ¡¿Y... y si en realidad nada ha existido?! ¿Quién sabe si nada me ha ocurrido? Solo puedo comprender lo que me ocurre, mas sólo sucede lo que comprendo, ¿qué sé de lo demás? Lo demás no existe. ¡Quién sabe si nada ha existido! ¿Quién sabe si he sufrido solamente una lenta y gran disolución? ¿Y qué mi lucha contra esa desintegración sea esta: la de intentar ahora darle una forma? (Lispector *La pasión* 13)

Otra particularidad de la escritura “en revuelta” es que supera la incompatibilidad entre deseo y palabra planteada por Lacan y que Kristeva estudió en su libro *La revolución del lenguaje poético* (Pouliquen *Novela del encanto* 65). Un ejemplo claro de este nuevo lenguaje novelesco que supera la supuesta incompatibilidad se evidencia, según Pouliquen, en algunos textos de la escritora francesa Marguerite Duras, particularmente los que escribió en soledad, textos en los que la novelista: “traspasa los límites del discurso socialmente útil, del orden de lo simbólico [...] una escritura novelesca exigente, ascética, en conexión estricta, justa, con la

afectividad y la experiencia, no comunicativa, en el sentido banal, ni “eficiente” o “socialmente útil”, sino particular...” (77)

En *La pasión*, la superación de la incompatibilidad entre el deseo y palabra se aprecia en el exhaustivo rigor con que Clarice busca conectar su emoción con la palabra, por buscar, incluso en el silencio de lo inexpresivo, un “encuentro sutil y en ese sentido milagroso entre el deseo y el sentido” (Kristeva *Sentido y sinsentido* 59), un encuentro entre el deseo y el sentido que se halla en los intersticios de las palabras:

Voy ahora a contarte cómo he entrado en lo inexpresivo que siempre ha sido mi búsqueda ciega y secreta. Cómo he entrado en aquello que existe entre el número uno y el número dos, cómo he visto la línea de misterio y fuego, y que es una línea subrepticia. Entre dos notas musicales existe una nota, entre dos hechos existe un hecho, entre dos granos de arena, por cercanos que estén uno del otro, existe un intervalo de espacio, existe un sentir que está entre el sentir; en los intersticios de materia primordial está la línea del misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio.

(Lispector *La pasión* 86)

Tal es la importancia que Clarice le atribuye a lo inexpresivo a través de G. H. que llega a afirmar que el buen arte se distingue porque toca lo inexpresivo: “es como el ojo esculpido de una estatua que está vacío y sin expresión, pues cuando el Arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo, aquel que transgrede el trozo de hierro y el trozo de cristal, y la sonrisa, y el grito” (125).

Por lo tanto, la escritura rigurosa “en revuelta” de nuestra novelista se expresa en un lenguaje poético elaborado a partir de unir deseo y palabra, emoción y razón, Eros y Tánatos, llega al límite de la incompreensión y toca lo inexpresivo. En este sentido, *La pasión* se presenta como una auténtica exhibición subversiva, de resistencia, en un mundo que tiende, cada vez más, a normalizar la masa *sapiens* que lo habita.

La pasión que desafía el ideal de mujer

A través de su novela, Clarice no solo se está manifestando en contra del orden normalizador del sistema capitalista con una visión *encantada* y con una escritura “en revuelta”. El hecho de que la autora presente en la novela a una mujer que alcanza una libertad placentera tras desprenderse de sus atributos humanos, particularmente de su cuerpo de mujer (como vimos), hace que la novela sea percibida, también, como una forma de subvertir el ideal de mujer brasileño favorecido por la sociedad heteropatriarcal de la dictadura.

En marzo de 1964 inicia en Brasil el régimen militar que buscaba evitar la apertura comercial que el gobierno del Partido Laborista Brasileño, en cabeza de João Goulart, quería establecer con Cuba y la República Popular de China. Y si bien, la dictadura militar que se instauró el mismo año de publicada *La pasión* y que se extendió hasta comienzos de 1985, no cobró tantas muertes ni tuvo tantos desaparecidos como las de Chile y Argentina, sí presentó actos de censura, represión, incluso persecuciones y torturas, además de, por supuesto, defender el ideal de mujer propio de su ideología que era reflejado en el cuerpo que aquella debía tener y en el rol que debía cumplir.

El ideal de mujer exigido por los regímenes dictatoriales se expone por vez primera en España, en 1953, bajo el favor y el dominio masculino del franquismo, en *Guía de la esposa perfecta*, escrito por Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de la Falange Española y líder de la Sección Femenina de la Falange (Pepin). Con esta guía se adoctrinaba a las mujeres, programándolas a prestar una excesiva atención, casi adoración, al marido, incluso, se les indicaba lucir hermosas e interesantes, no quejarse y hacer sentir al hombre como en el paraíso.

En Brasil, el ideal de mujer, prototipo del deseo del hombre militar, se caracterizó por un exagerado interés por la voluptuosidad del cuerpo femenino, particularmente en sus caderas y por una distinción del rol reproductor de la mujer. Este ideal era promovido por la propaganda nacional del momento:

...corporalmente, la mujer brasileña ideal no debía ser ni gorda, ni delgada, pero sí tener un cuerpo con formas generosas. Sus muslos y su trasero deberían ser más generosos en detrimento de los senos, característica tan apreciada por los brasileños.

Ese ideal era difundido por los grandes medios de comunicación de la época. (Iop 163)

Tal fue la exaltación de este prototipo de mujer que pronto llegó a convertirse en ícono nacional (123). Adicional a la opresión social a la que era sometido el cuerpo femenino, se esperaba que las mujeres también desempeñaran dadasamente la función biológica de la reproducción. De esta manera, eran más estimadas socialmente aquellas mujeres cuyas siluetas se adaptasen a esta forma redondeada (de guitarra), que estuvieran casadas y que tuvieran hijos.

Es necesario tener presente que, en el momento de inicio de la dictadura, también rondaba en el ambiente intelectual las ideas de la Segunda Ola Feminista que llegó a Brasil a inicios de los sesenta. Esto provocó la revaloración del cuerpo de la mujer a partir de una perspectiva femenina. Por lo tanto, la opresión al cuerpo y sujeto femenino instaurado por la dictadura, naturalmente, empezó a ser desafiada por artistas, en su mayoría mujeres que, al representar el cuerpo femenino a partir de su propia mirada y experiencia, deformaban y reformaban dicho ideal de mujer sumiso y apetecible a los ojos masculinos. Como representantes de esta nueva expresión femenina, se encuentran, solo por nombrar algunas, las creaciones de Regina Vater y de Anna Bella Geiger.

Regina Vater, artista nacida en Río de Janeiro, de origen vasco e hija de un médico judío, entre 1967 y 1968 creó la *Serie de Tropicália* que nombró haciendo referencia al movimiento musical antisistema que a finales de los años sesenta fue desarrollado por el reconocido cantautor Caetano Veloso (Trizoli 167). *Serie de Tropicália* es un conjunto de pinturas cuya imagen central está formada por un colorido cuerpo de mujer sin cabeza y con un hueco en el vientre, a través del cual se observa un paisaje marítimo en el que se distinguen rayos de sol intensos, algunas aves y un avión. Entre las obras de la artista, igualmente de ascendencia judía, Anna Bella Geiger, resalta la pintura titulada *Embriões* (1967) (Iop 141), cuya expresión de un útero femenino sostenido por unas piernas descarnadas forma su imagen central. En ambos casos es evidente la fragmentación, deformación e imperfección del cuerpo femenino y de su rol reproductor. De esta manera, un nuevo cuerpo de mujer era modelado no por el deseo masculino sino a partir de la subjetividad femenina, cuestionando abiertamente el ideal de la dictadura.

Este tipo de expresiones artísticas en las cuales se reformaba y se cuestionaba el cuerpo y el rol de la mujer allanaron el terreno para el denominado “feminismo de salón de té” que nació del “miedo psicológico intenso que impregnaba la vida cotidiana de los artistas en relación con la violencia de la lucha armada y las desapariciones de activistas políticos” (Trizoli 164) durante la dictadura. Las obras clasificables dentro de este feminismo se distinguieron por tratar con mayor familiaridad temas como “el divorcio, las dificultades afectivas, la maternidad, la depresión, los estándares de belleza difíciles de alcanzar, y muchos otros íconos de la lucha todavía presentes” (164)

Adherida a la crítica del ideal de mujer brasileña durante el inicio de la dictadura, se puede situar a *La pasión según G. H.*, muestra clara de trasgresión de este ideal. Puesto que, aparte de ser una novela escrita por una mujer que acaba de oficializar su divorcio, también presenta a una protagonista que recién se ha practicado un aborto, que desafía su miedo, abandona su cuerpo y disfruta sin límite de su libertad. Al presentar este tipo de mujer Clarice también subvierte, en tono menos contestatario que Vater y Geiger, el ideal de mujer de la sociedad machista.

Y si bien Clarice subvierte el ideal femenino, esta no es razón suficiente para etiquetarla como feminista, pero sí nos da cabida a pensar que ella no era indiferente a su condición de mujer. Según Moser: “A veces se considera a Clarice Lispector como escritora feminista, pero escribió pocas historias así de abiertas” (117). Esto lo dice haciendo referencia al cuento *Jimmy yo*, uno de sus primeros textos. En este, la joven escritora manifiesta lo desigual y opresor que puede ser la superioridad de las ideas masculinas en relación con las ideas de las mujeres:

¿Qué podía hacer después de todo? Desde pequeña había visto y sentido el predominio de las ideas de los hombres sobre las mujeres. Mamá, antes de casarse, según tía Emilia, era una bomba, una pelirroja tempestuosa, con ideas propias sobre la libertad y la igualdad de las mujeres. Pero llegó papá, muy serio y alto, con ideas propias también sobre... la libertad y la igualdad de las mujeres. El mal fue la conciencia del tema. Hubo un choque. Y hoy mamá cose y borda y canta al piano y hace pasteles los sábados, todo puntualmente y con alegría. Tiene ideas propias todavía, pero se resumen en una: la mujer debe seguir siempre a su marido, como la parte accesoría sigue a la esencial (la comparación es mía, resultado de las clases de Facultad de Derecho). (Lispector *Donde se enseñará* 19)

Clarice no solo se oponía al ideal de mujer aceptado y promovido por la sociedad machista del régimen, ella también, en contadas ocasiones desafió a través de su escritura el orden establecido por dicha sociedad, tal y como se manifiesta en la introducción del número de la revista *Anthropos* dedicado exclusivamente a la autora: “Clarice fue una escritora comprometida con la realidad histórica «hizo de su arte, una peculiarísima arma para la participación en esta lucha»” (8).

Esta lucha también se materializó cuando cuatro años después de instaurado el régimen, en junio del 68 y ante los ecos del Mayo francés, la vemos, por primera y única vez en compañía del reconocido arquitecto Oscar Niemeyer y de otros intelectuales del momento, mostrando su apoyo a los miles que se pronunciaban en contra del régimen en la recordada Marcha de los Cien Mil que tuvo lugar en Río de Janeiro.

Poética femenina ¿Femenil?

La escritura “en revuelta” de *La pasión según G. H.* que resiste a la sociedad de consumo y la manifestación de su autora en contra del ideal de mujer de su época me permiten comprobar la hipótesis que sostiene Cixous en cuanto a la escritura hecha por mujeres: “Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria.” (61).

Cixous, basada en su sensibilidad material, ha propuesto la existencia de una escritura de naturaleza femenina en la que se resalta la importancia del cuerpo de la mujer, pues sostiene que “al escribirse la Mujer regresa a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de inhibiciones” (61)

En este tipo de escritura, denominada como *escritura del cuerpo* o *escritura femenina* y que también podríamos llamar como *escritura femenil*, el cuerpo de la escritora y el cuerpo de la escritura forman un tejido cuyo hilo es la palabra. A través de esta escritura las mujeres tienen la posibilidad de expresar las vindicaciones que pueden llegar a sustentar cambios en la sociedad que jueguen a su favor. En este sentido, Cixous insta a que las mujeres se manifiesten a través de la palabra escrita: “Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia” (61).

La *escritura del cuerpo* tiene una cualidad que la distingue de otros tipos de escritura, es el carácter subversivo ocasionado por la necesidad de desafiar la condición subalterna que la

historia (escrita por hombres) le ha delegado a la mujer. Esta característica podría responder a la pregunta que el feminismo plantea respecto a la existencia de un arte que no esté bajo la influencia masculina: “Can there be a women’s art that exists in its own female space, away from patriarchy and masculinist ideas and experiences?” (Ives 33)

De acuerdo con Ives, Kristeva pareciera estar menos optimista que Cixous en cuanto a un arte esencialmente femenino. Por su parte, el argumento principal que presenta Cixous en defensa de un arte femenino tiene que ver con la vuelta al cuerpo que ocurre cuando la mujer escribe, lo cual produce un tipo de escritura distinta que confronta su condición subalterna e introduce una carga sexual femenina.

En cuanto a la condición subalterna, Kristeva afirma que, aunque la mujer juega un papel importante en la reproducción y conservación de la especie, esto no es razón suficiente para excluirla de su estado abyecto:

Su codificación como “abyecta” indica la importancia considerable atribuida a las mujeres [...] en ciertas sociedades. El “imperativo de exclusión” simbólico que constituye efectivamente la existencia colectiva no parece tener, en estos casos, fuerza suficiente para refrenar la potencia abyecta o demoníaca de lo femenino. (*Poderes* 88)

Para Cixous, esta subalternidad se hace evidente en la carga de culpa que la sociedad le ha atribuido a la mujer:

...siempre le reservaban el eterno papel del culpable, (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos; de ser frígida, de ser «demasiado»

caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos y de no amamantarlos... (61-2)

Es entonces, mediante la escritura que la mujer regresa a su cuerpo y le es restituida su propiedad sobre él, también le es restituida la autonomía y libertad para sentir a través de él sin censura:

Escribir, acto, que no sólo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura suprasomática en la que siempre le reservaban el eterno papel del culpable” (Cixous 61).

En esta cita, Cixous también resalta la importancia de la sexualidad en la apropiación que hace la mujer de su cuerpo al momento de escribir. En este sentido, considerando la represión a la que frecuentemente está sometida la mujer respecto a la expresión de su sexualidad, la principal forma de manifestación de la subversión en este tipo de escritura se encontraría en la sensibilidad erótica que distingue a los textos escritos por mujeres, sensibilidad que a veces no se halla de forma explícita.

En *La pasión*, la sensibilidad erótica femenina recorre toda la novela. Esto es evidente cada vez que Eros aparece y la protagonista experimenta distintos grados de placer, asimismo, con el estallido de goce pleno que G. H. vive al alcanzar su libertad interior. Con esta escena Clarice cierra la novela describiendo un orgasmo celestial, femenino provocado por haber probado lo prohibido, el líquido de la cucaracha.

Por lo tanto, es mandatorio enunciar que la sensibilidad erótica exhibida en el tejido textual de *La pasión según G. H* ocasiona que la novela sea leída como una muestra insurrecta, no solo en contra del orden normalizador de la sociedad de consumo, sino también, como expresión vindicativa de la lucha histórica de las mujeres por la igualdad y la libertad. Clarice, uniendo su cuerpo (su deseo) y su pensamiento (sus palabras) crea un mundo en el que se puede existir de forma autónoma y placentera, un mundo del cual puede surgir una mujer “nueva y desconcertante”: un ser ¡l-i-b-r-e!

CONCLUSIONES

El papel primordial que cumple la literatura en la relativización de realidades a través de su lenguaje poético es incuestionable. En ella, la posibilidad de nuevos mundos, tantos como hay experiencias de vidas existentes, se materializa en palabras. Sin embargo, son tan pocos los dotados y, sobre todo, los osados que se arriesgan a construir su mundo utópico, que el simple hallazgo de uno de estos seres nos impacta de forma tan profunda que pocas veces volvemos a ser los mismos, también nos confronta de modo tal que no podemos dejar de preguntarnos: ¿qué es un mundo utópico?, ¿acaso no es un ideal rebelde de la imperfección humana?

La lectura de la novela expuesta en este trabajo plantea la posibilidad de un mundo embriagadoramente libre. Su creadora narra, mediante la técnica de monólogo interior, las reflexiones que se suscitan en el pensamiento contradictorio de una mujer mientras planea el acto cotidiano y tranquilo de organizar su apartamento. Sin embargo, el cambio súbito de planes producido por encontrar la habitación que se había fijado organizar y dejar de primeras

completamente limpia y organizada, rompe el equilibrio del día y desemboca en un fluctuar emocional que confronta la pulsión tanática y erótica en la protagonista.

Esta mujer, único personaje de la novela, se autoimpone despojarse de su humanidad para hallar una verdadera libertad interior; pero es solo gracias a la aparición de un inesperado insecto que sus emociones se concilian y que alcanza dicha libertad. Una de las cosas que esta mujer desconoce es que cuando se autoemancipa completamente de su humanidad Eros la invade totalmente y ella vive un momento de plenitud, experimenta un goce ilimitado. Clarice, al crear este mundo crea con él una manera de expresar el goce supuestamente inefable que las mujeres y cierto tipo de hombres pueden llegar a experimentar gracias a su capacidad de retornar al mundo feliz y placentero de la madre.

La vivencia de un momento de plenitud presente en *La pasión según G. H.* me ha llevado a considerarla como muestra del nuevo tipo de novela dentro de la historia del arte novelesco propuesto por Hélène Pouliquen y denominada *novela del encanto de la interioridad*. Este nuevo tipo de novela se caracteriza por su particular escritura “en revuelta”, en el que el deseo se encuentra placenteramente con la palabra y por una posición de *madurez femenil, encantada*, en la resolución del conflicto novelesco. Esta posición de *madurez femenil* complementa la posición de *madurez viril* que hace más de cien años planteó György Lukács en su tipología, pues presenta una perspectiva femenina en la resolución al conflicto basada en la predisposición de la mujer y de algunos hombres para disfrutar plenamente, la cual genera una posición “ética de escepticismo relativo, sabio, no violento”, muy lejana del escepticismo radical de la *madurez viril*.

Clarice tuvo que atravesar el “infierno de sus reflexiones” para hallar en la escritura el paraíso de su libertad. Debió despojarse de su humanidad y legitimar su cuerpo de mujer, su esencia femenina, para manifestarse en contra del orden normalizador de la sociedad de consumo y de la opresión del cuerpo femenino bajo la dominación masculina que históricamente ha recaído sobre la mujer y acrecentado en Brasil durante el auge de la dictadura militar. La doble subversión, en contra de la sociedad de consumo y en contra del ideal de mujer presente en la novela, permite comprobar la apreciación de Hélène Cixous acerca de la naturaleza siempre subversiva de los textos creados por mujeres.

La escritura elaborada por mujeres puede denominarse como escritura *femenil* o escritura del cuerpo. Esta escritura “femenil” tiene la particularidad de unir el cuerpo de la escritora con el cuerpo de la escritura y formar un tejido cuyo hilo es la palabra. Otra particularidad de esta escritura que se desprende de involucrar el cuerpo de la mujer en el proceso creativo, consiste en una indiscutible connotación erótica que los textos femeninos exhiben. En *La pasión según G. H.* esta sensibilidad erótica es evidente cada vez que Eros aparece y la protagonista experimenta distintos grados de placer, asimismo, en el estallido de goce pleno que G. H. vive al alcanzar su libertad interior.

Por lo tanto, la creación de este mundo libertario y placentero que representa la “búsqueda artística y espiritual que Clarice llevaba haciendo durante al menos dos décadas, desde *Cerca del corazón salvaje*” (Moser 322), posibilita la aparición de una mujer autónoma y libre plasmada en una escritura capaz de seducir el ojo y desafiar la mente del lector experimentado.

BIBLIOGRAFÍA

Battella, Nádía. *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2007.

Impreso. [Título original: *Clarice, Uma vida que se conta*. Traducido por: Álvaro Ávos.]

Berlin, Isaiah. *Dos conceptos de libertad*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso. [Título original: *Two Concepts of Liberty*. Año de publicación: 1958]

Braunstein, Néstor. *El goce, un concepto lacaniano*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2006. Digital .

Camus, Albert. *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial, 2013. Impreso. [Título original: *L'Étranger*. Traducido por: José Ángel Valente. Año de publicación: 1942]

Cândido, Antonio. *Crítica Radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso. [Traducido por: Mária Russotto]

—. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968. Impreso.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. Impreso. [Traducido por: Ana María Moix.]

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de Psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso. [Título original: *An Introductory Dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Traducido por: Jorge Piatigorsky. Año de publicación: 1996]

Fitz, Earl. «Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector.» 1980. *Modern Language Studies*. <https://www.jstor.org/stable/3194232>. 28 de Octubre 2 de 2018.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1975. Impreso. [Título original: *Pour une sociologie du roman*. Traducido por: Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Año de publicación: 1964]

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, 2016. Digital. [Título original: *Greek Myths*. Traducido por: Lucia Graves. Año de publicación: 1984]

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1979. Digital. [Título original: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Traducido por: Francisco Payarols. Año de publicación: 1951]

Hernandez, Carolina. *Clarice Lispector, La náusea literaria*. Tesis Universidad de Barcelona, 2013. Digital.

Iop, Elisa. «Mujeres artistas durante la dictadura militar en Brasil (1964-1979).» *Tesis*. Universidad del país vasco, 2015. Digital.

Ives, Kelly. *Cixous, Irigaray, Kristeva: the jouissance of French Feminist*. Maidstone:

Crescent Moon Publishing, 2016. Impreso.

Prieto, Adlin. «La mirada como configuración del yo. Una lectura de La pasión según G.

H...» 2017. *Open Editions Journals*. <https://journals.openedition.org/amerika/7885>. 12

de Diciembre de 2019.

Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,

1998. Impreso. [Título original: *L'avenir de une révolte*]

—. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Ciudad de México: Siglo

Veintiuno Editores, 1988. Impreso. [Título original: *Pouvoirs de l'horreur*. Año de

publicación: 1980]

—. *Sentido y sinsentido de La Revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Cuarto

Propio, 1999. Impreso. [Título original: *Sens et non-sens de la révolte*. Traducido por:

Guadalupe Santa Cruz. Año de publicación: 1966]

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós,

2001. Impreso. [Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Traducido por:

Fernando Gimeno Cervantes. Año de publicación: 1967]

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Río de Janeiro: Editôra do Autor, 1964. Impreso.

—. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Alfaguara, 1977. Impreso. [Título original: *Perto do*

Coração Salvagem. Traducido por: Basilio Losada. Año de publicación: 1943]

—. *Donde se enseñara a ser feliz*. Madrid: Siruela, 2009. Digital .

—. *En estado de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017. Impreso. [Cartas escritas por Clarice Lispector entre 1942 y 1959. Compendio hecho por Gonzalo Aguilar]

—. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2015. Impreso. [Título original: *A hora da estrela*. Traducido por: Gonzalo Aguilar. Año de publicación: 1977]

—. *La pasión según G. H.*. Barcelona: Muchnik Editores, 2001. Impreso. [Título original: *A paixão segundo G. H.*. Traducido por: Alberto Villalba. Año de publicación: 1964]

Lispector, Clarice. *Panorama com Clarice Lispector* Júlio Lerner. 20 de Octubre de 1976.
<https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>.

Lukács, György. *Teoría de la novela: Un ensayo histórico, filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Barcelona: Ediciones Godot, 2010. Impreso. [Título original: *The theory of the novel*. Traducido por: Micaela Ortelli. Año de publicación: 1920]

Maura, Antonio. «Bibliografía crítica sobre Clarice Lispector.» *Anthropos, Huellas del conocimiento* (1991): 35-40. Impreso.

Moser, Benjamin. *Por qué este mundo: Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Siruela, 2017. Impreso. [Título original: *Why this World: A biography of Clarice Lispector*. Traducido por: Cristina Sánchez-Andrade. Año de publicación: 2009]

Nunes, Benedito. «La pasión según Clarice Lispector.» *Anthropos, Huellas del conocimiento* (1997): 46-54. Impreso.

Pavel, Thomas. *Representar la existencia, el pensamiento de la novela*. Barcelona: Ediciones Gallimard, 2003. Impreso. [Título original: *La pensée du roman*. Año de publicación: 2003]

Pepin, Edwige. *Le web pedagogique*. 2012 de Octubre de 2012.

<https://lewebpedagogique.com/espagnolons/?p=347>. 18 de Mayo de 2019.

Pouliquen, Hélène. *Dos genios femeninos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2009. Impreso.

—. *La novela del encanto de la interioridad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Caro y Cuervo, 2018. Impreso.

Ribeiro, Solange. «A paixão segundo G. H.: una lectura ideológica de Clarice Lispector.»

Anthropos, Huellas del conocimiento (1997): 59-67. Impreso.

Santos, Jorge Dos. «Innovación y tradición en la La pasión según G. H. .» 2009. *Espéculo*.

Revista de estudios literarios .

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/pasiongh.html>. 20 de Diciembre de 2019.

Trizoli, Talita. «Arte y Feminismo en la dictadura militar de Brasil.» *II Seminario*

Internacional Historia del Arte y Feminismo: Del discurso a la exhibición. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2014. Digital.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Cixous, Hélène. «Ver a no ser.» *Anthropos, Huellas del conocimiento* (1997): 44-45. Impreso.

«La voz de la mujer.» *Periódico comunista-anárquico*. Bogotá : Ediciones Gato Negro, Desde la otra Orilla, 2011. Impreso.

Lispector, Clarice. *La pasión según G. H.*. Madrid : Siruela, 2017. Impreso.

Meza, Consuelo. *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Aguascalientes : Universidad autónoma de Aguascalientes, 2010. Impreso.

«Mujer y destino en la escritura.» *Escarabeo, Revista literaria*. Bogotá: Ediciones Veramar, Mayo-julio de 2010. Impreso.

Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial, 2005. Impreso. [Título original: L'inconscient esthétique]

Roudinesco, Élisabeth. *Lacan. Esbozo de una vida. Historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso. [Título original: *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Año de publicación: 1993]