



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**Lenguaje y novela. La experiencia de lo sagrado en A paixao segundo G. H.**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

P R E S E N T A :

**MARTHA PATRICIA REVELES ARENAS**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ASESORA DE TESIS:

**DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY**



COORDINACION DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Expreso mi gratitud hacia el sistema de educación pública del gobierno mexicano, porque, a pesar de todas sus imperfecciones, da resultados. Una muestra de ello es mi carrera académica y esta tesis. También quiero dar las gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, de la UNAM, pues dentro del Proyecto Ensayo e Historia Intelectual 403402-3 desarrollé este trabajo y a través de él recibí una beca de tesista de licenciatura.

Agradezco la lectura y las observaciones de la Dra. Yanna Hadaty, del Dr. Alfredo Rosas y del Maestro Romeo Tello; las reuniones del seminario de literatura brasileña coordinado por la Maestra Valquiria Wey; los libros y artículos que me proporcionaron Hernán Taboada y Liliana Jiménez; la lectura y las apostillas de Norma Villagómez, fundamentales para la redacción y extensión de los primeros capítulos; y la conversación siempre divertida e iluminadora de Maricela Guerrero.

Las palabras no me bastan para expresar mi enorme gratitud hacia todos aquellos que han sido y son mis amigos y mis amigas (especialmente a Lizet Aguilar). Son parte no sólo de este trabajo, sino de mi vida. Muchas veces fueron el único motivo y la mejor razón para ir a la escuela; sin ustedes habría sido insufrible, casi imposible. Igualmente inexpresable es mi gratitud hacia todos los integrantes de las familias Reveles y Arenas por su confianza, su apoyo y su cariño. Gracias a mi hermano y a mi papá. Por último, pero jamás en último lugar, quiero darle las gracias a mi amiga Liliana Weinberg, a mi abuela Martha González y a mi madre Guadalupe Arenas, sin ellas no podría entender mi vida.

Agradezco el misterioso momento que dio origen a la vida.

En memoria de mi abuelo Agustín Arenas.

Dejé de perseguir letras,  
atrapé, creo, algunas palabras.

## **ÍNDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>I</b>
<b>CONTEXTO: OBJETOS DE LENGUAJE</b>	<b>1</b>
<b>EL MECANISMO DEL ATENTADO</b>	<b>9</b>
<b>LA POTENCIA DE LA INMUNDICIA</b>	<b>33</b>
<b>¿EVANGELIO O APOCALIPSIS?</b>	<b>68</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>92</b>

## Introducción

No es una novedad decir que el lenguaje creado por Clarice Lispector (1920-1977) en *A paixão segundo G. H.* es poético. Sus repercusiones hacen que el texto alcance un lirismo hipnotizante. La leí pasando de una palabra a otra, de un enunciado a otro, de un párrafo a otro, de un apartado a otro, terminé y comencé de nuevo la lectura. Cuando llegué a su final me encontré sin solución y en el principio, entonces, pensé ‘tanto esperar para seguir esperando’ e inevitablemente comenzó la interpretación.

El significado de sus palabras es elusivo: la narradora nos lo ofrece pero nunca lo entrega. He aquí el anzuelo, que además de huidizo es seductor. Un estilo inédito, hecho de combinaciones acústicas, sintácticas y semánticas tan diferentes como atrayentes, que no obstante su corta edad –el libro fue publicado por primera vez hace cuarenta años– poseen una resonancia atávica expresiones tales como, por ejemplo, “plasma neutro”.

Llevar a cabo un comentario de esa obra requiere un enorme esfuerzo para no acabar poseído por el espíritu de G. H., su hablar hermético y reiterativo. Es indispensable estar consciente de este peligro. Su fuerza de atracción se impone de tal modo que se corre el riesgo de escribir un comentario que emule a la obra, pero sin mostrar el sabor de la experiencia de quien lo suscribe; o por lo menos eso sugieren ciertos trabajos que se limitan a glosar el texto.

Otra opción que explicaría la existencia de esas réplicas es menos favorable para los comentaristas, es decir, manifiestan que carecen de información sobre la autora y la obra, o de una formación en teoría y crítica literaria (y ya no decir de lecturas sobre historia, cultura y literatura brasileña).

Consciente de mi papel, localicé textos sobre Clarice Lispector y su obra total en internet, en las bibliotecas de la UNAM, de El Colegio de México y del Centro de Estudios Brasileños. Además de aquellos que llegaron a mí gracias a mis maestras y amigas. Un caso especial son aquellos que el profesor Felipe Fortuna me envió por correo electrónico y que forman parte del libro que presentó en el año 2003.

Entre los muchos trabajos que leí quiero destacar: el trabajo clásico de Benedito Nunes (1973) y el análisis de Olga de Sá (1993) que, a mi juicio, son lecturas fundamentales e indispensables para quien pretende analizar cualquier texto de Clarice Lispector; los números especiales dedicados a la autora tanto por la revista brasileña *Remate de Males* (1989) como por la revista española *Anthropos* (1997). Mientras que el primero reúne textos de autores brasileños, americanos y europeos a los que difícilmente se tiene acceso –hecho que representa ya en sí mismo una gran aportación –; el segundo contiene textos más conocidos, pero igualmente cuenta con otros de los cuales podrían partir nuevas líneas de análisis. Asimismo destaca el análisis de Paul B. Dixon (1980) por su original asociación entre *A paixão*, la Biblia y *La metamorfosis* de Kafka; los estudios reunidos en la edición crítica organizada por UNESCO (1996); el texto de Debra A. Castillo (1992); el análisis Ana Luiza Andrade (1994) y el ensayo de Naomi Linsdtrom (2002) accesible en internet.

Asimismo, quiero mencionar los trabajos dedicados a la obra de Clarice Lispector aquí en México: los ensayos de Rosario Castellanos (1975) y Esther Seligson (1988), el análisis de Gloria Prado (1999), y las tesis Gabriela García Hubard (1999) y Brenda Ríos (2004).

El presente comentario surgió de la fascinación por las palabras seleccionadas y combinadas por Clarice Lispector. Por ello, confieso que al escribir mi comentario la oscilación entre la paráfrasis y el pastiche fue una tentación continua. También debo hacer una confesión más personal que explica mi elección. Si Dios existe, ¿es posible hablar con él? ¿qué se le dice, se repite alguna oración previamente memorizada, o se dice alguna que nadie se había tomado la molestia de enseñarme? El ateísmo no mitiga la sensación de no estar en el secreto. Siempre me ha acompañado, junto con aquella de que algo se le debe decir a Dios en esos momentos y yo lo ignoro.

Por otro lado, la incompreensión también dio origen a este trabajo. La primera vez que leí *A paixão* entendí muy poco y tuve que leerla de nuevo. Después de la segunda lectura me intrigaba la elección de una cucaracha como detonante de una experiencia de alcances tan insospechados (desde entonces las miro con respeto) así

como el vínculo de esa experiencia con el lenguaje; también me fascinó su organización, sus apartados engarzados. A estas impresiones se sumó el hecho de que *A paixão* me hizo recordar otra novela, *Farabeuf* (1964), de Salvador Elizondo. Intuía una familiaridad entre ambos textos. Las analogías se aprecian en la composición (estructura circular, uso de la segunda persona del singular, exigencia al lector de su participación y metatextualidad), pero sobre todo coinciden en que comparten como tema la manifestación de lo sagrado, que en ambas obras trae consigo la reflexión sobre el lenguaje. Así que decidí compararlas, ejercicio que me permitió entenderlas. Por ejemplo, al buscar el significado del adjetivo *hierofante* que Salvador Elizondo utiliza varias veces en sus narración encontré la palabra *hierofanía* (del griego *hiero-*, sagrado, y *phainein*, mostrar, manifestar), una palabra totalmente desconocida para mí y todavía más interesante, pues a partir de ella pueden interpretarse ambos textos.

*A paixão* deja entrever dos preocupaciones constantes del mundo del siglo XX: las posibilidades y los límites del lenguaje y el lugar de lo sagrado después del proceso de secularización que operó la modernidad. El texto ha sido comentado ya desde ambas perspectivas por la crítica. Por mi parte, aunque no pretendo colocar el punto final, considero relevante dedicarme a delinear la experiencia de lo sagrado como modelo de la experiencia performativa que enlaza situación y narración en *A paixão*, a partir de los elementos que componen el propio texto: los recursos retóricos, las técnicas narrativas, la representación de lo sagrado y la relación intertextual con la Biblia y la liturgia católica-cristiana.

La investigación partió de una lectura atenta de *A paixão*. Como en toda obra literaria, la propia composición del texto ofrece senderos de interpretación. Para elaborar este comentario me propuse demostrar cómo la experiencia de lo sagrado repercute en sus niveles sintáctico, semántico y simbólico. Esta tarea me condujo a consultar la obra total de la autora, diccionarios y enciclopedias de retórica, literatura, religión y simbología, así como libros de teoría y crítica literaria.

Quiero señalar que mi participación en las actividades organizadas como parte del proyecto *Ensayo e historia intelectual* (PAPIIT 403402-3). Los seminarios, las



conferencias y las lecturas sugeridas me ayudaron a depurar los objetivos de mi proyecto y me sirvieron como sesiones de aprendizaje y orientación para seleccionar mis lecturas y realizar mi interpretación.

Entre esas actividades quiero destacar la lectura del artículo “Significado y comprensión en la historia de las ideas”, de Quentin Skinner.<sup>1</sup> Su señalamiento de las fallas metodológicas más comunes en los autores que se dedican a realizar historia de las ideas me resultó de gran apoyo para leer de un modo crítico los textos consultados así como al momento de escribir.

El otro gran aporte proviene del énfasis otorgado a la procedencia y uso de los discursos presentes en un texto, las ideas, las citas, las alusiones, las frases, las figuras retóricas, los conceptos y las palabras. Ejemplifica lo anterior la búsqueda en diccionarios y enciclopedias. Aparentemente elemental, es de enorme importancia cuando se pretende analizar un discurso.

En este trabajo llevo a la práctica este aprendizaje sobre cómo desentrañar una escritura para comprenderla mejor. Está dividido en cuatro capítulos.

El primero consiste de un esbozo general del contexto cultural y literario dentro del cual Clarice Lispector produjo sus obras.

En el segundo realizo una interpretación general de la obra y estudio sus recursos retóricos y narrativos y la ruptura con el orden tradicional de la novela, características que pueden exponerse como “atentados” contra el narrador, contra el lector y contra el relato tradicional.

En el tercer capítulo defino lo “sagrado” con el propósito de mostrar su especificidad respecto de la idea de Dios. Después sigue una exposición de los elementos por medio de los cuales es descrita la experiencia de lo sagrado y las transformaciones que ésta produce en el espacio y el tiempo.

La manifestación de lo sagrado altera el espacio y el tiempo acostumbrados; los califica. El sitio donde ella acontece se transforma en un lugar sagrado, es consagrado. Este acontecimiento señala la ruptura del tiempo profano y la irrupción del tiempo mágico-religioso. Mientras el espacio es consagrado, el momento se repite

---

<sup>1</sup> *Prismas, Revista de historia intelectual* (Buenos Aires), núm. 4 (2000), pp. 149-151.

mediante un ritual. Adelanto una conclusión, en *A paixão* la narración es un ritual (su estructura es circular) porque repite el momento y recrea las condiciones en las cuales lo sagrado se manifestó a G. H.

En el último capítulo describo y analizo a relación paratextual e intertextual de *A paixão* con la Biblia, específicamente los Evangelios y el *Apocalipsis*. Esa relación tiene varios ejes: la figura y la historia de Jesucristo (fundamental para comprender el libro y su tratamiento del lenguaje), la idea de salvación y la posibilidad de la esperanza. En la obra se encuentran rastros que me han llevado a cuestionar si se trata del Evangelio o del Apocalipsis.

Por último, celebro que este trabajo no sólo que sea el medio para titularme, sino festejar mi fortuna. Precisamente en 2004 se cumplen cuarenta años de la primera edición de *A paixão*. Y las coincidencias aumentan. Parte de la temática de mi comentario se refiere a las alusiones a la pasión de Cristo y —no puedo ser más afortunada— este año se estrena por primera vez en corrida comercial *The Last Temptation of Christ* y *The Passion*.

## Contexto: objetos de lenguaje

*Cuando se llega al límite del monólogo, a los confines de la soledad, se inventa –a falta de un interlocutor – a Dios, pretexto supremo del diálogo. Mientras le nombra, tu demencia está bien disfrazada y todo te está permitido.*  
E. M. Cioran

*só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual*  
Clarice Lispector

El mismo año en que fue publicada por primera vez *A paixão* (1964) fue editado, también por primera vez, el libro de cuentos *A legião estrangeira* de Clarice Lispector. *A paixão* es la quinta novela de la escritora, quien anteriormente había publicado las novelas *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), y *A maçã no escuro* (1961), y los libros de cuentos *Alguns contos* (1952) y *Laços de família* (1960). Después de 1964 publicó las novelas *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), y *A hora da estrela* (1977), y los libros de cuentos y relatos *Felicidade clandestina* (1971), *A via crucis do corpo* (1974); y *Onde estiveste de noite?* (1974). De manera póstuma fueron publicadas la novela *Um sopro de vida* (1978), una serie de cuentos agrupados bajo el título de *A bela e a fera* (cuentos, 1979), dos libros, *A descoberta do mundo* (1984) y *Para não esquecer* (1980), donde se recopilan sus colaboraciones como cronista para *O Jornal do Brasil* –trabajo que realizó de 1967 a 1973–, y *De corpo inteiro* (1999), que reúne las entrevistas realizadas por la escritora.

En todos estos textos aparecen como notas constantes la supremacía de las sensaciones sobre las acciones; la preocupación y reflexión sobre los límites del lenguaje, la palabra y la escritura; la relación con Dios y con lo sagrado así como su revelación; la presencia de los animales como representación del ímpetu vital; el enfrentamiento con la vida de pulso existencialista; las alusiones a la Biblia, el Talmud, el sabbat, la liturgia y el imaginario católico así como la presencia del hassidismo y la cábala; la mirada como el medio principal de conocimiento y relación del mundo y los otros y la meditación estética sobre la representación y sus relaciones con la sociedad, la academia, la moral y el mercado.

Particularmente *A paixão* funciona como marca distintiva dentro de la obra total de su autora. A partir de ella los textos de Clarice Lispector son más breves y más reflexivos<sup>1</sup>. Su extensión disminuye, aunque no su densidad. Después de ella en los textos siguientes aumenta el nivel de condensación.<sup>2</sup>

La reflexión sobre el lenguaje dentro de la narrativa es una tendencia reciente. Dentro de la literatura latinoamericana la encontramos sugerida por primera vez en la obra de Joaquim Machado de Assis y en la de los modernistas hispanoamericanos. Aunque el replanteamiento comenzó con la generación de los años cincuenta.

El lenguaje se convirtió en tema de la literatura siguiendo un movimiento general del arte. Ante la fractura del concepto de mimesis, los pintores y los escritores buscaron nuevas formas de representación y creación. En términos generales, el arte se replegó sobre sí mismo y comenzó a ocuparse de sus materiales y medios: los pintores del color, los escritores del lenguaje. Lo anterior se combinó con las indagaciones de Freud sobre el inconsciente. Como consecuencia la fractura de la tendencia realista se agudizó y, ante los descubrimientos que cuestionaban la razón como característica definitoria y común del ser humano, los artistas se dedicaron a explorar la experiencia y el mundo interior. El fenómeno de inicios del siglo XX que conocemos como las vanguardias históricas son fruto de este proceso.

Al fracturarse la razón y el universalismo normativo como fundamento del sentido, se vino abajo la garantía de la comunicación y el entendimiento entre los seres humanos. La literatura de ninguna manera pudo mantenerse ajena a esta problemática que atañe directamente al lenguaje, su medio de realización. Las sensaciones, las emociones y los sentimientos no fueron los únicos contenidos de cuyo carácter incommunicable se sospechó; también las experiencias mostraron resistencia a ser compartidas. De ahí que Alfredo Bosi ubique, dentro de su clasificación de la novela brasileña moderna, la obra total de Clarice Lispector, junto

---

<sup>1</sup> Esta hipótesis fue planteada por la profesora Consuelo Rodríguez Muñoz en la clase dedicada a Clarice Lispector durante el curso Literatura Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 11 de junio de 2003.

<sup>2</sup> Benedito Nunes, Introdução, Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, edição crítica, Benedito Nunes coordenador, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, 2ª ed., ALLCA XX, 1996, pp. XXVIII-XIX.

con la de Guimarães Rosa, en el grupo de “novelas de tensión transfigurada”, donde el héroe intenta resolver “el conflicto que lo constituye existencialmente, mediante la transmutación mítica o metafísica de la realidad”,<sup>3</sup> y, de este modo, creando “*objetos de lenguaje*, a los que buscan dar la mayor autonomía posible”.<sup>4</sup>

El ser humano recupera la experiencia a través del lenguaje, la narrativiza y explica para sí mismo y/o para alguien más. El problema es doble. Por un lado, lo que se pretende recuperar pertenece al pasado. Por otro, el vehículo de recuperación es un lenguaje que no es inédito, plagado de significados que la colectividad ha acuñado y le ha atribuido a lo largo del tiempo y, no obstante, cada palabra tiene potencialmente para cada uno de sus hablantes un significado distinto. La reflexión sobre las capacidades comunicativas y expresivas del lenguaje forma parte de *A paixão*.

En América Latina, conforme avanzó el siglo XX, a partir de la mencionada tendencia vanguardista o en relación con ella surgieron diversas experiencias literarias notables que produjeron verdaderos mundos literarios, como los de Jorge Luis Borges,<sup>5</sup> Juan José Arreola, Octavio Paz, José Lezama Lima, Clarice Lispector, Severo Sarduy, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. La constante en las obras de todos estos escritores latinoamericanos es la exploración del problema del lenguaje, del tiempo y del fenómeno artístico. Todos ellos hacen confluír la valiosa tradición de sus propios países y de la región con lecturas universales y con experimentaciones estructurales, lingüísticas y temporales. En el caso de Brasil, sirve como ejemplo Clarice Lispector, quien conjuga sus lecturas de Machado de Assis, Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa con aquellas que realizó de Katherine Mansfield, Maurice Merlau-Ponty, Henri Bergson y con una relectura de la Biblia.

Aunque los escritores latinoamericanos referidos nunca formaron un grupo ni pertenecieron a la misma generación, realizaron una misma labor: reestructuraron el

<sup>3</sup> Alfredo Bosí, “Tendencias contemporáneas”, en *Historia concisa de la literatura brasileña*. México, FCE (Tierra Firme), 1982, p. 417.

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 419

<sup>5</sup> Por ejemplo, cuando G. H. describe a la cucaracha como un ser intemporal, múltiple, infinito e ilimitado reflexiona sobre qué palabras emplear para comunicar esa existencia, hecho que me remite a “El aleph” de Jorge Luis Borges.

campo literario a partir de la idea de ficción y de trabajo sobre el lenguaje. Siguiendo un movimiento general del arte, ellos empiezan a reconocer la especificidad de la experiencia artística y de la escritura, a las cuales muchos autores, como Salvador Elizondo o Clarice Lispector, asimilan otros fenómenos. La escritura se convierte en una experiencia cercana a lo sagrado y a lo erótico, que conduce más allá de los límites. La experiencia literaria comienza a verse como una experiencia cerrada, difícil. Un secreto que cuando se revela lo hace como secreto, bajo sus propias leyes.

Además, estos escritores incorporan a la literatura latinoamericana —como bien lo muestra la obra de Octavio Paz— las reflexiones del estructuralismo y de la fenomenología de la religión sobre lo sagrado, entre otras, sobre la ley y el umbral entre vida/muerte, puro/impuro. Aproximadamente hacia la mitad del siglo XX, el estructuralismo había mostrado la operatividad de las reglas de la cultura, y aparecían las reflexiones de autores como Maurice Blanchot y Jacques Derrida, que expondrían que todo sistema oculta una fractura y la ubicarían en la escritura y la errancia. En sincronía con los problemas de la cultura occidental de su tiempo, nuestros autores incorporarían al problema de la escritura el de la ficción, ya asumido por la narrativa de vanguardia, y transformarían la literatura de manera más definitiva.

Los nuevos temas de la literatura comenzaron, por ejemplo, a ser las leyes que subyacen a la ley de representación, llegando a independizarse la ficción de la novela. Por ejemplo, se altera la relación tradicional entre el narrador, el personaje y el lector: ocupa un lugar central la participación del lector en el proceso de elaboración y de lectura —recordemos el uso de la segunda persona del singular—; se rompen las convenciones de tiempo y espacio —los relatos se cuentan en presente, se relata en activo y se replantea el proceso de elaboración—, es decir, se otorga una importancia enorme a la performatividad. Junto con todas estas características se entrelaza la errancia, esto es, los autores reconocen que están encerrados en un discurso lógico y racional y que para salir de él se convierten en servidores del objeto, renuncian a ser el sujeto controlador.

Particularmente, en *A paixão*, la reflexión de la narradora sobre la escritura y el lenguaje parte de su experiencia y ésta del extrañamiento que le provoca la

manifestación de lo sagrado. Desde el principio, la protagonista declara su intención de narrar para entender su experiencia. Quiere reconstruir “os fragmentos incompreensíveis de um ritual”. Un fenómeno de índole sensorial más que intelectual. La racionalización ocurre al narrarla o por lo menos eso pretende la narradora. Al respecto en el relato quedan planteadas las siguientes interrogantes: ¿la experiencia logra ser racionalizada? ¿narrar significa adherirse a reglas racionales?

La característica principal de *A paixão* es la repetición; sin embargo, desgasta la palabra. Paralelamente la narradora duda y corrige constantemente, lo cual afecta su relato y el proceso mismo de narrar. Por consiguiente, teje y desteje su labor recordándonos que estamos ante una obra de ficción. Cuando ella decide “correr o sagrado risco do acaso”, permite que el azar y la probabilidad den forma a su relato. Para lograrlo pretende escribirle a un interlocutor inventado.

Por otro lado, la narradora da distintas y simultáneas connotaciones a las palabras desplazando el significado de la una a la otra. De este modo el significado es vaciado. Éste refleja, según Benedito Nunes, el “esvaziamento” de la narradora, quien ha perdido su identidad, y también muestra el “esvaziamento” del relato.

Ambas se produzem como um esvaziamento— esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapaçada do eu, e a narrativa de seu objeto.<sup>6</sup>

Todas estas características convierten a la obra de Clarice Lispector, a juicio del crítico brasileño, en un “paradigma do esvaziamento que se produziu na ficção contemporânea” porque su objeto ha sido vaciado.<sup>7</sup> Asimismo concluye que, simultáneamente al cuestionamiento sobre la forma de narrar, se despliega “*a evasão do sagrado*”<sup>8</sup>.

Aunque Benedito Nunes no dice explícitamente en qué consiste *a evasão do sagrado*, en su libro *Leitura de Clarice Lispector* encontramos algunos comentarios que clarifican esa expresión. Por ejemplo, interpreta la experiencia de G. H. como una réplica impotente del misticismo e incluso su parodia grotesca.<sup>9</sup> Por otro lado, la ubica dentro del contexto de la teología negativa cuando comenta el enunciado: “G.

<sup>6</sup> Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edições Quirón, 1973, pp. 64-65

<sup>7</sup> Ibid. pp. 153-155

<sup>8</sup> Las cursivas aparecen en el original. Ibid. p. 155.

<sup>9</sup> Ibid. p. 53.

H. está diante de Deus como diante do *nada*".<sup>10</sup> Ningún calificativo expresa la realidad de Dios, únicamente la nada.

Tanto la tradición judaica como la cristiana han insistido en que Dios es mayor que el ser humano, por tanto, incomprendible e inaprehensible. Igualmente han defendido el misterio, la gratuidad y lo inefable de su revelación. La naturaleza de Dios es "in-esencial" y "super-esencial".<sup>11</sup>

La experiencia relatada por G. H. se relaciona con un encuentro con Dios. Esto implica tener como objeto del relato un objeto vacío, pues en su lectura Benedito Nunes señala su vaciamiento –negación de su "ser pessoal, providencial e transcendente"– cuando indica que G. H. lo convierte en una cosa más al utilizar el artículo para nombrarlo, "o Deus". Por ello, concluye que la idea de la divinidad de G. H. es inmanentista. Dios y el ser humano se ubican en el mismo plano ontológico; sin embargo, paradójicamente el ser humano no deja de necesitarlo.<sup>12</sup>

El propio Bendito Nunes relaciona el vaciamiento de lo novelesco y la evasión de lo sagrado con la situación general del mundo. Así como en la obra de Clarice Lispector el espacio literario es un espacio donde el sujeto se busca o vaga en errancia, también es el espacio donde se declara el vacío de lo sagrado en el mundo. ¡Dónde un sujeto dislocado, disgregado, busca un objeto inaprensible e incomprensible mediante el instrumento poroso de la palabra! Al respecto menciono dos elementos para esbozar el origen de esta situación en la literatura. El primero consiste en la idea de Dios:

If the danger for monotheism lies in the apophatism of theologies that so separate God from the world, make such an abstract idea of him that nothing can be rendered unto him or asked of him, the danger for polytheism, in contrast, is that of turning even a likeness struck on a coin into little god, of rendering everything unto Caesar and asking everything of the world and its princes".<sup>13</sup>

Dentro de una religión monoteísta, como la judía o la católica, Dios es una idea abstracta, una entidad de la cual no se puede hablar ni puede ser interpelada

<sup>10</sup> Ibid. nota 13 pp. 55-56.

<sup>11</sup> Paul Poupard, *Diccionario de las religiones*, s. v. "Dios", Barcelona, Editorial Herder, 1987, pp. 487-488.

<sup>12</sup> B. Nunes, Op. cit. pp. 57-60.

<sup>13</sup> Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion* (en adelante *TER*) v. 7 s. v. "Images: The imaginal", New York, Simon and Schuster, Macmillan, 1995, p. 112.



directamente, totalmente ajena y distante. No obstante, la oración y el sacrificio, aunque sea simbólico, funcionan como medios de comunicación y han contribuido a la sobrevivencia de ambas religiones.

El otro elemento que me interesa resaltar, y vincular con el anterior, es el proceso de secularización que causó la modernidad. La herencia de la Ilustración, el desarrollo industrial, el avance científico, el positivismo, las ideas de progreso y evolución incidieron en la separación entre la razón y la fe, entre lo profano y lo sagrado.<sup>14</sup>

La secularización decimonónica despojó a las sociedades occidentales del sustrato religioso e intentó sustituirlo por la ciencia. El ocultismo, las drogas, los viajes y el sexo ayudaron a soportarlo. Pocos como el artista decadente se entregaron enteramente a esas labores redentoras.<sup>15</sup> A la par de estas expresiones, y algunas alternativas a la religión judeocristiana, y en oposición al orden burgués, que todo lo convertía en mercancía, los artistas elaboraron la idea del arte por el arte, que por primera vez expresó Théophile Gautier y que Oscar Wilde defendió. Como parte de ese intento por separar y distinguir la labor artística, la idea del arte por el arte dio paso a aquella que lo propone como una religión y al artista como casi un sacerdote. Una de sus variantes es la noción que hermana la experiencia religiosa y la experiencia estética, uno de sus representantes es precisamente el autor del epígrafe de *A paixão*, Bernard Berenson.

Si las ideas del arte por el arte y del arte como una religión surgieron a partir del proceso de secularización, los artistas del siglo XX no permanecen indiferentes a ellas ya sea para retomarlas a favor o en contra. El desencanto, el desconuelo y el abandono heredado de la centuria anterior serían totales con el acontecimiento de la primera y la segunda Guerras Mundiales.

---

<sup>14</sup> Véase Introducción y Capítulo III: "Romanticismo, ocultismo y secularización" en José Ricardo Chaves Pacheco, *El andrógino en el imaginario romántico*, tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2001.

<sup>15</sup> Véase mi reseña sobre el libro de José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibele: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos del Seminario de Poética 17)1997, en *Cuadernos Americanos* (México), v. 4, núm. 94 (julio-agosto 2002), pp.231-233.

Dentro de este contexto puede ser interpretada la obra de Clarice Lispector. Esbozo un punto de partida, no una conclusión. Ella siempre afirmó ser brasileña antes que judía, lo cual genera una extraña atracción hacia una obra, como la suya, llena de referencias al Nuevo Testamento. Por otra parte, en su calidad de esposa de un diplomático, viajó a Europa durante la segunda Guerra Mundial (1944). Seguramente no fue indiferente a aquello que vio y escuchó durante su estancia, y quizá lo asoció a su infancia en el Nordeste.

## El mecanismo del atentado

*se eu fingiesse escrever para alguém*

Un mecanismo es una máquina o una estructura, un conjunto de elementos que combinados producen efectos determinados. Al estudiar sus elementos y su interacción entendemos el procedimiento mediante el cual genera esos efectos. En el presente trabajo identifico los recursos, tanto retóricos como narrativos, más constantes de *A paixão segundo G. H.* para referir sus efectos. Sin embargo, el mecanismo de ese texto presenta la particularidad de ser un atentado contra la literatura.

Un atentado consiste en atacar a la autoridad, en desobedecer un principio o una orden, en agredir a una persona, o en un procedimiento abusivo de la autoridad. Siempre es un acto ilegal, un delito. *A paixão* “atenta” contra la literatura porque su narradora “ataca” tanto al lector como a sí misma y porque agrede su propio relato; y, no obstante, no deja de ser literatura. Su perpetua oscilación entre el pasado y el presente, entre el ser y no ser, entre la literatura y la antiliteratura fascina, atrae y domina a sus lectores. Desde la perspectiva del atentado expongo, a continuación, los elementos del mecanismo de *A paixão*.

### La emboscada: título, nota y epígrafe

El título es un elemento paratextual que hace pensar en la opinión, la idea, la experiencia, las sensaciones, las emociones y los sentimientos que alguien, cuyas iniciales son G. H., tiene acerca de la pasión. Crea la expectativa de que conoceremos la forma en que elabora su experiencia de la pasión, la cual tiene –por lo menos– dos acepciones: el sentimiento del amor pasión y la pasión en el sentido cristiano.

La primera vez que me acerqué a esta novela su título me hizo pensar en un relato donde G. H. (quien suponía era el personaje principal e imaginaba era una mujer) contaba su experiencia del amor pasión y/o la pasión sexual. Ambas

intuiciones se cumplen cuando G. H. relata su relación con un hombre cuyos ojos al besarlos tenían lágrimas.<sup>1</sup> No obstante, mis expectativas fueron excedidas.

Otras formas de pensar el título me las proporcionó la nota de la edición crítica,<sup>2</sup> donde se lee que puede referir “à cantata religiosa, que se inspira nos textos evangélicos” y, sobre todo, a los Evangelios.<sup>3</sup> El título remite a la pasión de Jesucristo, su vida y su muerte en la cruz y al testimonio que de ello dan los evangelistas. Este paratexto anticipa las relaciones intertextuales del relato con la Biblia —a través de citas puntuales, alusiones y parodias de, por ejemplo, del Génesis, los Evangelios y el Apocalipsis— y con el ritual católico —por medio de alusiones y parodias del *Ave María* y de la liturgia, como la Eucaristía. Por tratarse de la pasión en el sentido cristiano, dentro de la novela se destaca la figura de Cristo, aludida explícitamente en el texto en sus últimos apartados, así como —sobre todo— los cuarenta días que pasa en el desierto. Asimismo, la palabra pasión también nos avisa que el texto va a dar cuenta de un elemento irracional y, por lo tanto, altamente inestable.

Después del título encontramos otro elemento paratextual, una nota “A possíveis leitores”,<sup>4</sup> donde la escritora describe el proceso de composición del libro y sus lectores ideales. A manera de firma aparecen sus siglas, C. L. *A paixão* es el primer texto de Clarice Lispector precedido por una nota.<sup>5</sup> En ella, la escritora plantea el juego que propone a la relación personaje-narrador, narrador-narratario y autor-lector. Sugiere la forma en que debe ser leída la novela, esto es, resalta su presencia

<sup>1</sup>“las lágrimas son apenas la expresión el trasunto—de la pasión correspondida” Margo Glantz, *El rastro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, p.129.

<sup>2</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, edição crítica, Benedito Nunes coordenador, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, 2ª ed., ALLLCA XX, 1996.

<sup>3</sup> Nota 2 en *Ibíd.*, p. 3

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 5. Todas las citas de *A paixão* pertenecen a la edición citada en la nota 2, en caso contrario será indicado.

<sup>5</sup> En su siguiente obra, *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, reaparece el mismo procedimiento. Bajo el título de “Nota” leemos un pequeño párrafo —firmado, de nuevo, con las siglas C. L.— donde explica el proceso de escritura de ese libro. En *A hora da estrela* otra nota, bajo la rúbrica “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, antecede a los posibles títulos de la obra. Dedicó “esta coisa” a varios músicos, a sí misma y a su lector. A diferencia de las notas en las dos novelas anteriores, las siglas al final ya no son necesarias, pues, su nombre aparece en la rúbrica. Véase Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres*, Rio de Janeiro, 9ª ed., Editora Nova Fronteira, 1980, y Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, 18ª ed., Francisco Alves Editora, 1990.

como autora, se distingue del narrador y pone en evidencia el carácter ficcional de sus textos. Cuando hemos concluido la lectura apreciamos una contradicción entre la nota y el relato. Clarice Lispector resalta su autoría de un texto que es pura despersonalización. Ataca la autoridad del autor y la del narrador, con lo cual deposita, como veremos más adelante, la responsabilidad del relato en el lector.

Precisamente la tensión entre narrador-narratario y autor-lector es otro aspecto que debe ser destacado de *A paixão*. En este relato la narradora inventa el interlocutor a quien se dirige, lo cual sirve de antecedente a sus novelas *A hora da estrela* y *Um sopro de vida*.

¿Qué quiere decir el primer enunciado de la nota: “Este livro é como um livro qualquer”? Pareciera que su avergonzada autora humildemente se atreve a presentar su texto y a describir a sus lectores ideales. Ellos (“pessoas de alma já formada”): “[...]sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente— atravessando inclusive o oposto daquilo de que se va aproximar”. Una aproximación gradual y penosa que experimentó ella durante la escritura, y nosotros durante su lectura.

La aproximación a través de lo opuesto es un rasgo característico de la poética de Clarice Lispector, y en *A paixão* la relación entre los contrarios queda esbozada desde la nota, reaparece en el epígrafe y perdura durante toda la narración. Se manifiesta de distintas formas en su composición: una narradora que arremete contra sí misma porque carece de certezas; de ese modo, simultáneamente mina la confianza del lector y demanda su participación, y amenaza la existencia de su relato. Éstos son los elementos del atentado y, a su vez, constituyen individualmente un atentado.

De la misma nota intriga la descripción de los lectores como “Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém” (ibid.). ¿No es una trampa decir que “nada tira”? Da la impresión de no ser un libro importante, incluso tan prescindible que podría renunciar a ser leído. Aunque sea de un modo humilde, la nota nos advierte que *A paixão* no es un libro para ser leído por cualquiera ¿Qué es un alma formada? ¿Quién la posee? El lector que decide avanzar, aun ignorando estas respuestas, se convierte en un profanador. La simple idea de leer

un texto que no está dirigido a nosotros es extremadamente atractiva e intensa. Cuando el lector ha sucumbido a la tentación y acepta ser un profanador, entonces ha caído en la emboscada. Durante mi lectura, continuamente recordaba la nota, pues sabía que era una profanadora. A la sensación de no corresponder con la descripción de los lectores ideales, se sumaron las particularidades del libro que me confirmaron que yo no era una de sus lectoras porque no lo entendía.

Afortunados lectores aquéllos que en su primer encuentro han descubierto la trampa. Por medio de la concesión, la ironía y la antífrasis la nota nos introduce a un libro que demanda una enorme participación e *involucramiento* de aquel o aquella que, creyendo, se atreve a leer. *A paixão* atenta contra la inocencia, la credulidad e ignorancia del lector, sin las cuales no existen lectores ni literatura.<sup>6</sup>

Al final de la nota se lee: “A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria”(ibid.). Todavía queda más a indagar sobre la nota. ¿Por qué G. H. le dio “una alegría difícil” a su autora? ¿es comparable a la que un hijo da a su madre? ¿Quién dio esa alegría a quién? ¿G. H. a la narradora y Clarice Lispector al lector, o, G. H. a la escritora o al lector, o la narradora al lector o a Clarice Lispector? ¿Por qué en ella describe *A paixão* como un “livro” y no como una novela? Desde esa primera oración el mecanismo del atentado comienza a funcionar. Por último, en la nota el modo de caracterizar la alegría como “algo” difícil pero en esencia alegría se repite varias veces en la novela. De este modo la narradora describe una experiencia que por más extraña o novedosa que sea todavía puede ser nombrada, o que limita, aunque mínimamente, con la esfera de lo conocido o posible de ser experimentado e identificado.

Entre la nota y el relato se encuentra un epígrafe tomado de Bernard Berenson (1865-1959), historiador y crítico de arte norteamericano que se dedicó al estudio del

---

<sup>6</sup> Otro tanto le sucedió a Walter Benjamin al leer a Franz Kafka, lo que le resultaba una experiencia difícil y dolorosa. Más adelante tendré la oportunidad de profundizar en la relación entre la obra aquí comentada de Clarice Lispector y los comentarios de Walter Benjamin sobre Kafka, escritor con quien ha sido comparada. Al respecto puede consultarse el artículo “*A paixão segundo G. H.: Kafka's passion according to Clarice Lispector*” de Paul B. Dixon., en *Romances Notes* (Chapell Hill), v. XXI, núm. 1 (Fall 1980), pp. 298-304.

Renacimiento. En él nuevamente se reitera la intención de conciliar opuestos: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die” (p.7).

Así, por segunda vez, antes de que comience el relato, se insinúa la importancia de la relación entre los opuestos: todo existe en su contrario. El ser no muere porque siempre ha sido un no ser, con la salvedad de que se refiere a una vida completa ¿Qué significa esto? Seis años después de la primera edición de *A paixão*, Clarice Lispector explica la elección de este epígrafe en su colaboración sabatina para *O Jornal do Brasil*.<sup>7</sup>

Como epígrafe de meu romance, *A paixão segundo G. H.*, escolhi, ou melhor, caiu-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Berenson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe, talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la.

Según la autora, la elección procede de una circunstancia totalmente fortuita. Afirmación que permite suponer que, si bien no impulsa la elaboración de la obra, sí la resume.<sup>8</sup> Entonces, habría que considerar ese enunciado dentro de la obra de la que forma parte, pero la autora no lo especifica así como tampoco indica el medio por el cual dio con él ni en la novela ni en su artículo en el periódico. Ésta es una característica de Clarice Lispector, quien constantemente se presenta a sí misma como una escritora sin mayor ambición que escribir y ajena a cualquier pretensión intelectual. Puedo conjeturar que, tal vez, leyó el artículo que con motivo de la muerte de Bernard Berenson apareció en la revista *Time*, donde esas líneas funcionan también como epígrafe.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “Tradução atrasada” 25 de abril de 1970 en Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 434.

<sup>8</sup> Restaría confrontar este argumento con la aseveración de la escritora en la cual explica la elección como el resultado de la tentación. Después se disculpa por no traducir el epígrafe y ofrece una traducción del mismo: “Só que cometi um erro: Não traduzi, deixei em inglês mesmo esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português é: ‘Uma vida completa talvez seja que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer.’ Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita.”, en *Ibid.*

<sup>9</sup> Donde leemos que Bernard Berenson era hijo de inmigrantes lituanos judíos, situación similar a la de la propia Clarice Lispector, hija de inmigrantes ucranianos judíos. “Autumn Leaf”, *Time* (New York), 19 de octubre de 1959, p.54. La referencia a la nota la encontré a través del buscador Google, en internet, <http://www.google.com>, en Simpson’s Quotations, <http://www.bartleby.com/63/51/4851.html>, 22 de julio de 2003.

Como quien ha profanado un recinto sagrado, el lector ha leído la inscripción de advertencia pero no la comprende y prosigue. El relato comienza con seis guiones bajos y con la primera palabra en minúscula:

— — — — —\_estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso querreria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (p.9).

Los guiones funcionan como marcas que indican que el texto pertenece a otra realidad. El inicio nos coloca *in medias res*, las letras en minúsculas producen el efecto de que se lee un texto o se escucha un relato que ha empezado en otra parte. Desde el primer enunciado sabemos que se trata de un narrador en primera persona, ¿quién es *yo*? Más adelante nos enteramos de que es una mujer cuyas siglas son G. H. Jamás tiene nombre, por lo tanto, persistirá la pregunta ¿quién es *yo*? Cuestionamiento que por la fuerza del deíctico se dirige tanto a la instancia narrativa como al lector.

La narradora intenta presentar de manera preformativa una experiencia que, de ser asimilada, le costaría su visión del mundo y su imagen de sí misma. Tratar de comprender equivale al intento de dar a alguien lo que vivió, es decir, relatar, pues compartir una experiencia sólo ocurre al narrarla. De esta manera la narradora atrae al lector, pues se siente aludido por el pronombre indeterminado “alguém”. Posteriormente, la narradora inventa a su interlocutor y se dirige a él constantemente; ante lo cual el lector real no permanece indiferente.

La narradora señala el miedo que esa experiencia le produce, pues resulta inédita a tal grado que la llama “desorganização profunda”. Por medio de los diversos recursos retóricos agrupados como figuras de repetición expresa su esfuerzo y el carácter límite de su experiencia. Encontramos reduplicación (“estou procurando”, “tentando”, “aconteceu”), epanadiplosis (“estou procurando, estou procurando”), anadiplosis (“me *aconteceu*. *Aconteceu-me*”), anáfora (“*estou* procurando [...] *Estou* tentando [...] *Não* sei [...] *Não* confio [...] *A isso* querreria [...] *A isso* prefiro [...]”),



epimone (“procurando”, “tentando”, “o que vivi”, “não” “me aconteceu. Aconteceu-me”, “desorganização”, “Não sei”, “chamar”) poliptoton (“estou procurando”, “tentando”, “sei” y “saber”, “viver”, “vivi” y “no que vivi”, “confirmar” y “confirmação”, “tinha” y “tenho”) y cadena (“estou procurando, *estou* procurando. *Estou tentando* entender. *Tentando* dar [...])”).

La repetición genera un movimiento de constante retorno, una espiral, una narración hermética. Características que se mantendrán durante todo el relato, pues predominan los recursos retóricos mencionados. El movimiento circular se completa con el encadenamiento de los apartados, todos comienzan repitiendo la última frase del apartado precedente, y con el engarce de los seis guiones bajos del último apartado con los seis guiones del inicio.<sup>10</sup> No solamente en *A paixão*, sino en todas las obras de Clarice Lispector, el recurso retórico de la repetición es uno de los elementos principales. Al mismo tiempo que realza la palabra y su significado, porque acentúa la carga emocional, también la desgasta.<sup>11</sup>

Las reiteraciones recrean la vacilación que ocasiona la angustia al hablar,<sup>12</sup> se aprecia también en los enunciados: “Não sei o que fazer do que vivi [...] Não confio no que me aconteceu”. El efecto lo completa la duda que introduce la pregunta: “pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra?”; y concluye respondiendo “A isso *quereria* chamar desorganização”; y corrigiéndose “A isso *prefiro* chamar desorganização”. Desde el primer párrafo G. H. duda de sí misma y continua haciéndolo. Junto con las repeticiones también componen este libro preguntas y afirmaciones que son corregidas inmediatamente. Éstas minan la poca confianza que se puede tener en una narradora vacilante y sin nombre.

<sup>10</sup> Nótese que en la traducción al español los seis guiones bajos, tanto del inicio como del final, han sido sustituidos por tres puntos suspensivos. Además, no se ha respetado el comienzo en minúscula. Ver Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, Barcelona, 2ª ed., Muchnik editores, 2001 [traducción de Alberto Villalba]

<sup>11</sup> Benedito Nunes, Op. cit., pp.135-137. Véase también Olga de Sá, “Clarice Lispector: processos creativos”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (1984), pp. 259-280; Plimio W. Prado Jr., “O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime”, *Remate de males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 21-29.

<sup>12</sup> La repetición es el “recurso que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mas energia”, en Benedito Nunes, Op. cit., p. 134.

### Una voz sin rostro: el atentado contra el narrador

*A paixão* es narrada en primera persona. Su narradora es el personaje principal del relato, es una mujer y únicamente conocemos sus iniciales. Despejar esta incógnita es uno de los principales atractivos del título, y nunca la resolvemos. Solamente sabemos que G. H. es una escultora soltera y sin hijos que vive en un departamento en Río de Janeiro.

Como narradora autodiegética<sup>13</sup>, en G. H. se articulan la perspectiva interna y la perspectiva externa. El detonante de su experiencia es el impacto de un acontecimiento exterior, la presencia de una cucaracha abre la puerta hacia el viaje interior. La mitad de la historia ha sucedido un día antes —el sábado—, y esto convierte, por lo tanto, a su relato en una narración ulterior. Sin embargo, no es completamente una narradora omnisciente, combina su narración ulterior con una narración simultánea, pues la rememoración se presenta como un proceso que está sucediendo en el momento mismo de la enunciación y que afecta al relato porque perturba tanto a la narradora como al acto de narrar.

Leer *A paixão* es escuchar un relato que exige nuestra presencia y que nos incomoda. La molestia es creada tanto por su forma y contenido, como por la ignorancia a perpetuidad del rostro y del nombre de esa voz. Clarice Lispector, al usar una narradora en primera persona, atenta contra el narrador. De este modo se integra a la tendencia sobresaliente durante el siglo XX que desobedece la convención predominante, por lo menos hasta el siglo XIX; porque mientras que el narrador tradicional usa la tercera persona y como tiempo gramatical el pretérito, G. H. habla en primera persona y en presente. Parte de su relato ha ocurrido un día antes, el resto sucede durante la narración, consiste en el proceso mismo de narrar. Esto pone al lector en vilo.

Como he dicho, el título sugiere que conoceremos la experiencia de la pasión de G. H.; la expectativa se cumple en tanto cuenta sus experiencias del amor pasión y

<sup>13</sup> Según el *Diccionario de narratología*: “la entidad responsable de una situación o actitud narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia”, en Carlos Reis, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996 [Traducción Ángel Marcos de Dios].

de la pasión sexual. Pero ¿a quién pertenecen esas experiencias si desconocemos el rostro y nombre de quien narra? ¿A quién pertenece el relato? A diferencia de la comunicación oral, en la escritura el nombre, la firma, suple al rostro, que es el sitio donde depositamos nuestra confianza.<sup>14</sup>

La ausencia de un narrador convencional es un ataque, una herida en la relación personaje-narrador, narrador-narratario y autor-lector. Esta carencia se combina con el empleo del tiempo presente, de verbos activos y preformativos y de la primera persona del singular para que el lector participe en el relato. Este ataque expone simultáneamente el poder del lenguaje y su límite, pues tan sólo con dos letras y la primera persona del singular una voz cobra vida. Aunque sea en la frontera de lo decible es una voz. Una voz sin rostro, sin nombre, sin certezas.

*correr o sagrado risco do acaso*

A pesar de que el relato trata de un hecho sucedido el día anterior, esa mujer no sabe qué vivió y quiere entenderlo. El primer párrafo funciona como el letrero de bienvenida al viaje interior que G. H. emprende para lograrlo. Aunque ella ha vivido una experiencia y no ignora su significado, no se atreve a vislumbrar su trascendencia. Tiene que recordarla, y, por consiguiente, narrarla para incorporarla a su vida. Por las características de la experiencia y por ser una narración en primera persona, el tono del relato es intimista; lo cual se combina con la incertidumbre que añade el desconcierto que la motiva. Los lectores participamos del desconcierto porque ignoramos absolutamente todo (su nombre, el tipo de experiencia y sus consecuencias). Por el carácter ulterior y simultáneo de la narración acompañamos a G. H. en busca de entendimiento e igualmente vivimos su experiencia.

Esa voz quiere “dar a alguém o que vivi”. ¿En qué consiste la dádiva? En principio, la experiencia es nombrada de forma ambigua e indeterminada: “o que

---

<sup>14</sup> Walter Benjamín escribió sobre el empleo de la inicial en la obra de Franz Kafka: “Resulta inconfundible que es él mismo quien está en el centro de sus novelas, lo cual en cierto modo le empuja a hacer invisible a quien las vive, a hurtarlo escondiéndolo en el seno de la trivialidad. Y la inicial K, con la que se designa a la figura capital de su libro *El Castillo*, no dice más de lo que puede encontrarse en un pañuelo [...]”. Walter Benjamín, “Construyendo la muralla china”, *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus (Persiles-47, Teoría y Crítica Literaria), 1998, p.210.

vivi”, “desorganização profunda”, “isso”. Se trata de una pérdida que ejemplifica con la metáfora de la pérdida de la tercera pierna. Aquello que extravió era inútil, pero esencial:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas (p. 9).

Por medio de la anáfora resalta su retorno a un estado anterior, el cual caracteriza por medio de la contradicción: ser lo que nunca fue; tener lo que nunca tuvo.<sup>15</sup> De nuevo utiliza la contradicción cuando menciona que esa “ausência inútil” le asusta; la desequilibra porque ahora, sin ella, necesita definirse, aprender a caminar por sí sola.<sup>16</sup>

La idea de sí misma provenía de la tercera pierna. G. H. ha extraviado lo más esencial para el ser humano: la identidad, de ahí que no tenga nombre. Junto con ella el lector se pregunta ¿cuál es “A idéia que eu fazia de pessoa”? ¿Qué le sucedió a esa mujer? Hasta el día anterior ella vivió como la “pessoa que tem meu nome” y sus iniciales en las maletas. Renuncia a su nombre; únicamente se servía de él para relacionarse con los otros. Estrictamente nuestro nombre no nos pertenece porque muchas personas antes, después y ahora mismo lo comparten con nosotros. A G. H. su nombre no le dice nada de sí misma.

En los tres primeros apartados, de los treinta y tres en que está dividido el libro (como los años que vivió Cristo), la experiencia no es definida directa y

<sup>15</sup> Ella vivía a un paso. Así aparece en el texto la imagen de quien aprende a caminar. Tras la pérdida de la tercera pierna, debe aprender a caminar por sí sola (p. 9). Cuando dice que morir es “pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim” (p. 14) remite a la de un bebé que necesita ser tomado de la mano para aprender a caminar, porque está “carente como uma crianza que anda sozinha pela terra” (ibid.).

<sup>16</sup> Por otra parte, me recuerda la andadera a la que se renuncia, según Kant, al llegar a la mayoría de edad, en Immanuel Kant, “¿Qué es la ilustración?” en *Filosofía de la historia*, México, FCE (Colección Popular), 1979; y “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?” en *Argumentos*, (Bogotá), núms. 14, 15, 16, 17, (1986). Remite también a la Biblia: “Más vale entrar en la vida cojo o tuerto”, (Mt. 18, 8-9). “Debe cortarse el miembro que es ocasión de pecado para entrar en la vida” (Mc. 9,43-49). En el comentario introductorio a Jn. 13,1-20 se explica que la vida de Jesús es un paso, y este es uno de los sentidos de la palabra “pascua”. Tanto esta acepción de “pascua” como la pérdida del miembro para entrar en la vida se articulan con la pérdida de la tercera pierna de G. H. y con el resto del relato. Todas las citas de los Evangelios, como de otros libros bíblicos, pertenecen a *Biblia de Jerusalén*, edición pastoral con guía de lectura, edición conmemorativa V Centenario de Evangelización en América Latina, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1984.

claramente. Se le denomina como: “isso” (un pronombre indeterminado), “desorganização”, pérdida de la tercera pierna, “ausência inútil”, “perder-se”, “entrar”, “deixar-se levar”, pérdida de “minha montagem humana”. Como consecuencia, la intriga y el misterio incentivan la lectura, lo que lleva a experimentar la ansiedad ante lo indefinido. Los verbos “perder-se” y “entrar” así como la expresión “deixar-se levar”, forman parte del campo semántico utilizado que enlaza términos vinculado con la pasión, el arrebato narcótico, amoroso, artístico, sexual y místico.

La situación de la narradora es la del lector que tal vez no tenga miedo, pero tampoco entiende. Así como la narradora duda si debe seguir perdida, quien lee duda si debe continuar, pues la lectura de *A paixão* también es una entrega a lo desconocido. G. H. decide “correr o sagrado risco do acaso”, elige el azar y la probabilidad. No sabe qué forma dar a su experiencia ni qué forma dar al relato. Ceder la elaboración de esta manera expone el uso de otro recurso retórico conocido como anacoluto. El anacoluto es otra figura de repetición que se caracteriza por la alteración del orden sintáctico y de la coherencia de la frase, por la omisión de nexos relacionantes o de elementos constitutivos de la misma, debido a una ruptura del discurso lineal de la comunicación. Este recurso ha sido utilizado por escritores que siguen los cambios de su pensamiento, o que pretenden recrear un tipo lenguaje adecuado a cierto personaje excitado o perturbado, o en ciertas formas de monólogo interior.<sup>17</sup>

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E — e se a realidade é mesmo que nada existiu?! quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que acontece mas só acontece o que eu compreendo — que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa — a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes — então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (p.11).

La narradora duda del acontecimiento de su propia experiencia. En el enunciado con el cual la expresa se repite la conjunción “e”, dándole un efecto de titubeo, y termina

<sup>17</sup> Demetrio Estébanz Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

con un signo de interrogación seguido de un signo de exclamación. G. H. sospecha de la “materialidad” del evento que vivió, a tal punto que por medio de una aporía plantea la relación entre “comprender” y “acontecer” y, con la cual, cuestiona el origen de su relato: la posibilidad de entenderlo, es decir, narrarlo. La repetición anafórica de “Quem sabe”, esto es, la apelación de la narradora a otra instancia coloca las respuestas a estas interrogantes —y el conocimiento de la anécdota— en un lugar indeterminado como indeterminado es el pronombre relativo y la expresión de la que forma parte. Llama a la experiencia “dissolução” y “desintegração” e intenta sobreponerse a ella dándole una forma, pero no lo afirma sino que formula en preguntas ese intento y la aplicación de esas palabras. No existe certeza sobre las palabras ni sobre la actitud de la voz que relata.

Si G. H. desconoce su propia experiencia ¿por qué se atreve a narrarla? Si no es en la narradora, ¿en quién confiamos? ¿Quién nos proporcionará las respuestas y la anécdota? ¿Es necesario el conocimiento total y acabado de un acontecimiento para narrarlo? Parecería que basta con indicar que cuando la narradora expresa que no puede dar forma a su relato, ya por el solo hecho de decirlo contribuye a su materialización. Sin embargo, ella misma ataca esta pequeña certeza mediante sus preguntas. De esta manera, la propia narradora atenta contra su relato.

Por otra parte, esas mismas preguntas acentúan la importancia de aquello que cuestionan —la situación incierta de G. H.— y provocan la participación del lector. La interrogación retórica acompaña dos figuras retóricas, la dubitación y la comunicación. La dubitación se aprecia en la duda de G. H. ante el reto de dar forma a la experiencia, definirla, narrarla y entenderla simultáneamente. Además de ser reflexiones de la narradora sobre su experiencia y situación, ofrecen alternativas sobre el posible desenvolvimiento de la narración:

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a própria desintegração? (p.11).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> En otros apartados preguntará: “O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?”(p.46); o “Não seria esta, embora muito mais do que esta, a tentação pela qual passavam os santos?” (p.84).

¿Conservar la visión y su verdad incomprensible o dar forma a la nada e integrar la desintegración? En todo caso la anticipación es mínima, de su lenguaje ambiguo y poético únicamente queda claro que es una experiencia profundamente angustiante y contradictoria (integrar la desintegración). Por consiguiente, intriga y desespera, y, también, logra que se dude de la narradora y de su relato.

Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo, em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa. Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu dedizia caminho. Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como pois inaugurar agora em mim o pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão (ibid.)

La contradicción crece. Declara que no está preparada para entender (ibid.), esta dificultad y posible fracaso atentan contra el origen del texto y el texto mismo. ¿Qué ha estado haciendo G. H.? Su proceso de entendimiento y de narración no ha empezado con nuestra lectura. Una nueva contradicción se presenta, ya que pone, no sin resistencia, en aquello que le es ajeno, el pensamiento, la posibilidad de su salvación. Ésta se convierte, junto con el entendimiento, en un motivo para narrar.

En *A paixão* encontramos otro tipo de anticipaciones: “Eu sentia que ia saber” (p. 63). Sin embargo, en los párrafos siguientes vacila y, por consiguiente, se tambalea su veracidad: “[...] não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei toda a minha vida anterior a ontem?” (ibid). Una vez insertada la duda, retoma la narración para refutarla (“nem que eu minta o que meus olhos viram”, p. 64). Durante todo el relato reiteradamente la narradora duda y se confirma a sí misma la posibilidad de haber inventado todo lo ocurrido, provocando incertidumbre en el lector. Este aspecto de la dubitación sirve como una indicación de que estamos ante un hecho ficcional, además de deshacer la narración.

Junto con la dubitación mencioné la figura retórica de la comunicación, ésta consiste en hacer partícipe al lector, por medio de las preguntas, de las reflexiones y vacilaciones de G. H. sobre su experiencia, sobre sí misma y su relato. Este recurso aparece cuando inventa a su interlocutor y cada vez que le habla.

### Una mano que escucha: el atentado contra el lector

*se eu fingiesse escrever para alguém*

Para G. H. es irremediable dar una forma (“que vem de meu pavor de ficar indelimitada”). Ante el carácter inevitable de ese acto se propone tener el valor “de deixar que essa forma se forme sozinha” (p.11). Sucumbir al azar, continuar perdida y entregarse a lo desconocido.

Este esfuerzo le parece más fácil “se eu fingiesse escrever para alguém” (ibid.). El lector se convierte en ese ser imaginario, quien a pesar de ser invocado, no es interpelado inmediatamente porque G. H. siente miedo y no confía en componer e interpretar como lo hacía hasta el día anterior.

Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso (p.12).

El signo de interrogación está colocado antes de que termine la pregunta. El enunciado “assim como uma criança pensa para o nada” y que modifica a “ninguém” debería ser parte de ella. La última oración propone otro reto de lectura e interpretación. Por iniciar con la conjunción parece también formar parte de la pregunta, a pesar del punto y seguido, o ser una pregunta independiente pero complementaria; sin embargo, no está puntuada como tal. Estos “errores” de redacción recrean la expresión oral y, sobre todo, la puntuación sugiere los tonos de la lectura. El efecto logrado corresponde, una vez más, al titubeo de la narradora así como al desarrollo de su proceso de entendimiento, que en este caso pasa sutilmente del cuestionamiento a la afirmación por medio únicamente de los signos de puntuación. Toca al lector real estar atento a estos delicados cambios que enriquecen la experiencia de lectura.

*ter a coragem de usar um coração desprotegido e  
de ir falando para o nada e para o ninguém?*

La narradora no se anima a contar lo que pasó como lo hubiera hecho un día antes, porque ya no es esa persona. No existe modo de saber si antes inventaba a su interlocutor o no le importaba siempre y cuando pudiera organizarse y organizar su



relato, lo que se traduce en la apertura de *A paixão*. En virtud de su experiencia, G. H. decide dejarse llevar, acto que corresponde a permitir al azar formar el relato; no obstante, le resulta intolerable “ir falando para o nada e para o ninguém” e inventa un interlocutor, “um coração desprotegido”.

Después de describir lo visto por la vía negativa (no le dio sentido, no lo entiende y no sirve) G. H. se dirige por primera vez a ese ser imaginario para quien pretenderá escribir: “Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi” (p.13); también se disculpa.

Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil. (ibid.)

Es curioso que no mencione que el interlocutor pueda rechazar la dádiva. Él o ella tienen la responsabilidad enorme de escuchar su confesión, absolverla y salvarla. Su petición de ayuda reitera la sensación de que se trata de una experiencia profundamente angustiante. Si por medio de la segunda persona del singular el lector real se siente interpelado, esto es, la narradora se está dirigiendo a ella o a él, su vértigo y su sujeción a la obra crece con la solicitud siguiente.

Estou tão asustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão (ibid.).

Dar la mano es un gesto que demuestra aceptación, solidaridad y ayuda. Es más fácil aceptarse a sí mismo cuando el otro no juzga. Su solidaridad incondicional ayuda a aceptar la experiencia propia, cualquiera que ésta sea. Ella ha confesado que no tolera “ir falando para o nada e para o ninguém”; necesita tener la seguridad de que alguien, aun un ser imaginario, recibirá sus palabras. Dar la mano, como hablar, es un acto que exige reciprocidad, sólo es posible en la presencia del otro.

Quien prosigue en la lectura de *A paixão* accede a ayudar a G. H. casi desinteresadamente, a cambio de saber lo que sucedió; se convierte en la mano que escucha. Con curiosidad y bajo la influencia de la conmovedora petición, el lector real, sin percatarse, asume gran parte de la responsabilidad del relato, pues su participación e *involucramiento* son demandados constantemente y de manera creciente.

G. H. justifica que va a pretender que una mano asegura la suya al establecer una similitud entre el acto de narrar con el soñar (ibid.). El sueño es perder la conciencia, una desintegración de la individualidad. Al dormir se traspasa un umbral, se ingresa, se sumerge en un mundo desconocido, inesperado, incierto. Su polivalencia asusta al grado de necesitar compañía porque es un sitio al cual inevitablemente se va sola, y sola se va a la muerte. Compara “ir para o sono” con “o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade”. Su libertad es entregarse a lo que no entiende, es decir, rebasar la orilla de la nada, vivir, dar la mano, hablar, escribir y aceptar.

G. H. aclara que al comienzo fingirá, pero después soltará esa mano e irá sola. Su interlocutor puede ser cualquiera, lo que corresponde con la descripción de su lector o lectora real: “preciso segurar tua mão –mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca” (ibid.). Como la narradora no es una persona completa sólo puede imaginar una mano “decepada” y, en mi opinión, elaborar un relato incompleto. Tanto la narradora como el interlocutor y el relato están fragmentados y adquieren sentido cuando se unen para intentar entender un evento igualmente fragmentado. Además, de que la mano le ayuda a la narradora a mantenerse de pie y a caminar después de haber perdido su tercera pierna.

Cuando la narradora inventa al interlocutor atenta contra el lector, ya que invierte la relación entre el lector y el texto. Cuando el interlocutor se convierte en la garantía para la existencia del relato problematiza la relación entre el mundo real y el ficcional. ¿Cuál mundo es el fundamento de cuál? Aunque paradójica, la única certeza es que el interlocutor (el lector) es una ficción creada para sustentar otra ficción.

Por su carácter individual y solitario la narradora compara el dormir con el morir. Ambas son experiencias de pérdida, de disolución. También cuando muera G. H. quiere saberse acompañada, nuevamente inventará esa mano. Mientras soñar es “entrar no mundo maior [...] a enorme ausência da forma”, morir es “pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim” (p.14). Especialmente esta última imagen remite a

la de un bebé que necesita ser tomado de la mano para aprender a caminar.<sup>19</sup> Al perder su tercera pierna G. H. se ha convertido en un ser que, a semejanza de un bebé, necesita ayuda para caminar y entrar en su relato, esto es, revivir su experiencia. Su andadera es externa a ella, una mano inventada, un lector o lectora lo suficientemente intrigados para dar su mano y caminar con G. H., a quien se le exige un grado mayor de compromiso para acceder al conocimiento de la experiencia.

Además de encontrarse ante un relato en ciernes, el lector se convierte en testigo y participe de su génesis. El lector se hace consciente de su papel indispensable para la existencia de ese texto, de cualquiera. Así como *A paixão* ataca al narrador tradicional, también atenta contra la pasividad tradicional del lector. Después de solicitar su mano, la narradora le pide su presencia, su comprensión y su empatía emocional. Estas exigencias hacen que la presencia e *involucramiento* del interlocutor permitan a G. H. comprender la experiencia, es decir, la realización del relato. Incorporado el interlocutor al acto de comprensión, el relato no puede suceder independientemente de él. Así, queda atrapado en esas líneas, donde la experiencia de G. H. se convierte en su propia experiencia. Al igual que en el caso del atentado contra el narrador, no es la primera obra en la que se le pide su participación al lector. Esta exigencia comienza, por lo menos en la literatura brasileña, con Joaquim Machado de Assis.

Cuando G. H. se dirige al interlocutor produce el efecto de que la experiencia se repite (la vive de nuevo) al contarla y que el relato está en elaboración. Las apelaciones al interlocutor permiten señalar el carácter ficcional del relato. No sin excepciones, la importancia del interlocutor radica en su presencia, no en su comprensión, sino en su compañía, en la certeza de que las palabras pronunciadas están siendo y son escuchadas. El lector termina por involucrarse con *A paixão* por del uso de la segunda persona y de la figura de la comunicación; porque la narradora no sólo le pide su presencia sino que se disculpa varias veces por aquello que le cuenta, por retenerlo y por su forma opaca de narrar, ¿por haberlo creado?; y porque

---

<sup>19</sup> Clarice Lispector continúa elaborando esta imagen cuando G. H. describe que la experiencia la ha despojado a tal grado que “me deixar carente como uma crianca que anda sozinha pela terra”, (p. 14).

en cada momento que lee *eu* su referente no es totalmente la narradora porque carece de nombre, no está completamente individualizada.

El lector o lectora interioriza la narración porque es una historia contada en la primera persona del singular. Ante la continua repetición de *eu* resulta casi imposible distanciarse. De este modo, la experiencia de G. H. se convierte en la del lector. Ha profanado el texto y, como aquellos que se atreven a entrar en la tumba de un faraón, recibe su castigo. No podrá escapar. Padecerá junto con G. H.

### **Flotando en el océano del mutismo: el atentado contra el relato**

G. H. decide dejarse llevar y el lector acepta ser guiado por ella. Este acto se corresponde con aquél que cede al azar la formación del relato. Así, encontramos que la desorganización de G. H. se corresponde con la desorganización del libro. Por ejemplo, el carácter contradictorio de lo acontecido, descrito por medio del oxímoron “experimentei a vivificadora morte” (p.12), se traslada a la reflexión de ella sobre sí misma y sobre la existencia del relato, utilizando la figura de la corrección.

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar — meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo... (ibid.).

Se aprecian varios pares de opuestos, *compreensão/incompreensão*, *achar/perder-se* y *saber/esquecer*, que se convierten en sinónimos. El adverbio de duda, “Talvez”, encabeza la suposición sobre la experiencia, con lo cual se diferencia de las afirmaciones precedentes. Aquellas son principios generales, la suposición es un enunciado absolutamente personal. Aquí nos enfrentamos a otro atentado, pero no se encuentra en la hipótesis, sino en que G. H. sabe que nunca llegará a entender —el primer propósito del relato— y porque está olvidando el secreto que conoce y que revelaría por medio del relato. G. H. lo sabría de nuevo si “re-morresse”. Sin embargo, opone su salvación en “uma entrega à nova ignorância”, el olvido.

Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a minha nova ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada. Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que no pude entender, minha boca ficou selada (Ibid.).

Las contradicciones no se resuelven, sino que aumentan entre el deseo de saber y el deseo de salvarse (el secreto olvidado); y entre saber y no entender. El olvido es sagrado; por ello debe resistirse a saber. Una vestal es una sacerdotisa de la diosa Vesta. G. H. usa esa palabra para señalarse a sí misma como sirviente de un secreto olvidado, es decir, sirve, venera y cree en lo desconocido. La última oposición plantea una diferencia entre saber y entender, lo primero no implica el acontecimiento del segundo. Por consiguiente, al mantener el misterio atenta nuevamente contra la primera intención del relato, entender lo sucedido.

Podemos apreciar en los distintos y simultáneos significados que adquiere la palabra “ignorância” otro elemento común en la composición de *A paixão*. Primero sirve para explicar una comprensión total aludiendo a la unión de los contrarios. Después se convierte en salvación y sinónimo de olvido y, por ello, es sagrada. Este recorrido, desde la acepción de comprensión hasta la de olvido, no se percibe inmediatamente, aunque sucede en tan sólo dos párrafos. Este procedimiento reaparece durante todo el relato.

Este desplazamiento del significado es, para Benedito Nunes, un “esvaziamento” del significado. El significado es vaciado de una palabra a otra; desalojado porque ninguna puede alojarlo, por lo cual, está “em fuga”.

Essa cadeia de significantes são, ao mesmo tempo, unidades narrativas que se desdobram dentro de cada parágrafo ou de parágrafo a parágrafo, reiterando o mesmo nome. De uma a outra cadeia, fala-se de uma só coisa, de um só objeto; mas o significado se evade quanto mais cresce a teia das definições por eles formada em torno do objeto [...] <sup>20</sup>

Este desplazamiento del significado refleja, según Benedito Nunes, el “esvaziamento” de la narradora, quien ha perdido su identidad, y del relato, que busca lo *inexpresivo*. <sup>21</sup>

Olvidar es el sacrificio necesario para seguir siendo humana. ¿Qué le ocurrió a esta mujer? ¿Cuál es la magnitud de su experiencia al punto que demanda un sacrificio? ¿Qué conocimiento implica la pérdida de la humanidad? Menciona que podrá reconocer a los que ya olvidaron como una consecuencia del olvido. Para

<sup>20</sup> Benedito Nunes, Op. Cit., p.88.

<sup>21</sup> “Ambas se produzem como um esvaziamento— esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desaposada do eu, e a narrativa de seu objeto.” En *Ibíd.*, pp. 64-65.

referirse a lo olvidado, a la pérdida, usa la redundancia: “que esqueceram o que esqueceram”. La redundancia es otro elemento constante de la composición del relato. Junto con las otras figuras retóricas de repetición produce el efecto de que no se avanza, de que no se va a llegar a ningún lado, que el texto se mueve en círculos. *A paixão* es una espiral tortuosa; cuando llegamos a su final nos encontramos sin una solución y en el principio.

G. H. se presenta a sí misma como un ser desamparado que le entrega “tudo” al interlocutor. La dádiva consiste en “falar”. No obstante la narradora expresa la paradoja entre hablar y perderlo. No sabe si al hablar lo perderá; pero si no lo hace ella se pierde y lo pierde a él. No da una respuesta, pero continúa narrando. Entonces, nos percatamos de que el acto de hablar o escribir surge en la condición de desamparo; pero, quizá, la salvación consiste en ser escuchado o leído. El interlocutor es indispensable, él es quien al escuchar (leer) rescata a quien habla (escribe). Alguien recibe el mensaje en la botella. La escritura salva a G. H. porque alguien lee o leerá sus palabras. La botella ha sido abierta, el papel extraído y desdoblado; sin embargo, el mensaje es profundamente paradójico.

El texto se presenta como un “livro” y el lector real espera hallar en sus páginas una anécdota sobre la pasión. Sin embargo, por un lado, quien decide leer se convierte en un profanador; por otro, hallamos elementos que no pertenecen a la noción de lo que debe ser un libro. La repetición genera un movimiento de constante retorno y una narración hermética; estas reiteraciones recrean la vacilación que ocasiona la angustia al hablar (no al escribir). El movimiento circular se completa con el encadenamiento de los apartados y con el engarce del primer y del último apartado.

La anécdota consiste en una experiencia relacionada con la pasión. No obstante, la experiencia es nombrada de forma indeterminada y por medio de paradojas. La intriga y el misterio incentivan la lectura; y ésta, por la decisión de la narradora de sucumbir al azar, se convierte también en una entrega a lo desconocido.

Presentar este texto literario como el resultado de la tentación del azar implica que es un producto natural, sin artificios ni plan a seguir, es decir, sin voluntad estética que interviniera en su génesis, ¿parodia de las Sagradas Escrituras?

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse como o que estou chamando de amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome (p.14).

Por medio de la hipérbole G. H. describe su estado de carencia (“só o amor de todo o universo...”), pero enrarece su afirmación cuando agrega que el efecto de ese amor debiera parecerse a “o que estou chamando de amor”. Aquí se aprecia el uso de la tautología. En el enunciado siguiente, confiesa que nombra a la experiencia sin conocer su nombre, y, de este modo, nuevamente aparece la paradoja. Ésta consiste en nombrar sin conocer el nombre, lo cual suena incoherente e imposible; sin embargo, revela la inestabilidad del lenguaje y su capacidad para albergar ambigüedades. El título ya nos avisa que en el texto se va a dar cuenta de un elemento altamente inestable: la pasión. La inestabilidad de su materia atenta contra el texto.

amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralissadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale (ibid.).

Por medio de la reticencia interrumpe su definición del amor (la experiencia), lo que produce el efecto de que oímos hablar a G. H. y de que el texto está en proceso de elaboración. Desvía nuestra atención hacia la importancia del acto de hablar y de hablarse a sí misma. Las preguntas ofrecen explicaciones de su resistencia y parecieran promesas de que de ahora en adelante G. H. será más concreta con respecto de la anécdota. En efecto, se torna más concreta, pero acerca de “falar” y “dizer”.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (ibid.).

Si para “dizer”, G. H. necesita valor, entonces ¿qué ha estado haciendo? El lector lo cuestiona cuando la protagonista confiesa que no está preparada para entender. La declaración de que su proceso de entendimiento y, por consiguiente, la narración, no ha empezado con nuestra lectura, es anterior a estas líneas. El atentado contra el texto

aparece desde los primeros párrafos cuando cuestiona la posibilidad de entender poniendo, de este modo, en entredicho la narración (p. 11).

El titubeo de la narradora ante la posibilidad de entender se aprecia en el uso reiterado de la duda y en su reflexión sobre la forma. Ella vacila y se confirma que ha inventado todo lo ocurrido. La manifestación de su incertidumbre deshace la narración, además de mostrar que estamos ante un hecho ficcional. Pacería que basta con indicar que cuando la narradora expresa que no puede dar forma a su relato, ya por sólo decirlo, contribuye a su materialización. Sin embargo, ella misma ataca esta pequeña certeza mediante sus preguntas. De esta manera atenta contra su relato, como Penélope, desteje su labor, una de las varias paradojas que hacen de este un relato rebatido, corregido y deshecho, y, no obstante, un relato. ¿Qué es lo que hemos estado leyendo? No olvidemos que cuando se propone crear al interlocutor, para facilitar su entendimiento de la experiencia, revela que fingirá escribir, es decir, aquello que leemos no es un texto, aparenta serlo. Es el simulacro de un texto.

Junto con ella, G. H. nos coloca antes del relato, nos anticipa sus reflexiones sobre el lenguaje y las contradicciones que las acompañan. Posteriormente señalará el divorcio de la palabra y la cosa y continuará corrigiéndose. En el párrafo al cual pertenece la última cita, al igual que en el párrafo previo, menciona que pospone “me falar”. Hablarse a sí misma y hablar requieren de y consisten en concretar los sentimientos, las sensaciones y las emociones. Su impedimento ya no es únicamente el miedo a la aventura sino a no tener “uma palavra a dizer”. La misma narradora formula y contesta mi pregunta, no puede callar, tiene que “forçar a palavra” de otro modo “a mudez me engolfará”. La palabra y la forma componen la tabla que permite flotar en el océano del mutismo. Forzarlas para sobrevivir rebasa el atentado contra el relato y se convierte en un ataque contra el lenguaje.

*só ao me reviver é que vou viver*

El acontecimiento referido ocurrió un día antes, lo cual aproxima a la narradora y al relato al lector, pues funcionan como efectos de realidad. Aunque el texto haya sido publicado en 1964, se lee como un hecho cercano temporalmente. Esta proximidad se



refuerza con el uso de los adverbios temporales “ontem”, “hoje” y “agora” y con la ausencia de palabras o expresiones temporales que rebasen un periodo de veinticuatro horas, la única excepción consiste en la referencia a periodos extensos y muy antiguos. Otro elemento que produce este efecto es el uso de los verbos en presente: “Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando...” (ibid.). Así, en el preciso momento que leemos G. H. está sintiendo y diciendo. En el enunciado siguiente el efecto se prolonga: “Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto”. Previamente he señalado el efecto de la simultaneidad entre lectura y escritura. Los elementos que contribuyen a generarlo son: los verbos en tiempo presente y las figuras retóricas como la dubitación y la interrogación retórica, esta última aparece, entre otras formas, *como una pregunta por el cómo decir*.

Dentro del propio relato su proceso de elaboración es su tema, como ya he mencionado al comentar las reflexiones sobre el lenguaje.

Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu? (p. 15).

“Reviver” remite a la recuperación de la memoria, pero remite, sobre todo, por el pronombre reflexivo a la evocación y la invocación de los muertos, a traer de nuevo a la vida por medio de la palabra. G. H. va a revivirse a sí misma a través de la palabra. Se convierte en una *medium*, pues su actividad consiste en invocar a los muertos. De los cuerpos de un *medium* emana una sustancia conocida como ectoplasma.<sup>22</sup> La narradora al describirse insiste que únicamente cuando era revelada una fotografía que le había sido tomada “se revelava a minha presença de ectoplasma” (pp. 21-22).

Sin “una palabra natural a dizer” se propone “criar o que me aconteceu”. Así la narradora sitúa su enunciación en el nivel divino. Su palabra es primigenia y su relato no es una recreación sino la creación de lo que vivió, alude a la potencia mágica, creadora, de la palabra. No leeremos el recuerdo, sino el hecho.

<sup>22</sup> Shepard A., Leslie (ed.), *Encyclopedia of Occultism & Parapsychology*, v. A-L, Detroit, Gale Research Company, 1978.

No obstante, el verbo “criar” también recuerda que se está ante una obra de ficción. Su reflexión metatextual consiste en distinguir la creación de la vida, de la mentira y de la imaginación: “é correr o grande o risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo” (ibid.). Crear y entender son sinónimos, entonces podemos sustituir el primer verbo por el segundo y viceversa, por ejemplo al inicio de *A paixão*. Crear consiste en “traduzir sinais de telégrafo –traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais” (ibid.).

Una vez más desconcierta al lector cuando declara que retrasa el momento “de dizer”, porque quita peso y valor a todas sus palabras previas; sin embargo, lo hace por medio de ellas. Todas las palabras anteriores la defienden de las palabras. Atenta contra el lenguaje usando el lenguaje mismo. El mecanismo de *A paixão* consiste en atacar al narrador, al lector, al relato y al lenguaje utilizándolos a ellos mismos como los instrumentos del atentado. No los destruye, los inestabiliza permanentemente.

G. H. posiblemente hablará por desprecio a la palabra, aunque no tenga nada que decir; pero ni siquiera su desprecio ofrece una certeza. A esta falta de garantía se suma la azarosa labor de traducir lo desconocido en una lengua igualmente ignota. Y todavía existe otro elemento que coloca el momento de “dizer” en el límite del abismo, que puede destruirla a ella, al lector y al relato. Forma parte del proceso de entender y narrar que G. H. admita que está tan viva como el mundo, lo cual implica “alçar minha consciência exterior” hasta (casi) aniquilar su vida. Si esto sucede, desaparecerá el relato. La existencia de *A paixão* está perpetuamente amenazada desde su origen, pero sobrevive porque los elementos que atentarian en su contra forman parte de ella. *A paixão* no representa el autoaniquilamiento de la literatura, sino que plantea inevitablemente la reflexión sobre lo que ha sido y pudiera ser la literatura.

## La potencia de la inmundicia

*Eu havia prendido defronte de mim o imundo do mundo —  
e desencatara a coisa viva.*

*só posso entender se a sentir de novo  
e só posso explicar de novo sentindo*

Lo sagrado ha sido definido tanto en el ámbito histórico-sociológico como en el ámbito fenomenológico. Un intento por combinar ambas perspectivas nos lleva a reconocer que la percepción y la experiencia de lo sagrado están condicionadas por factores culturales, económicos y sociales. Sin embargo, existe un factor o plus de sentido en esta experiencia que no es posible reducir a análisis: éste pertenece a las áreas más misteriosas e indefinibles de la experiencia y la expectación.<sup>1</sup> Conservo este último aspecto para exponer mi lectura siguiendo el desenvolvimiento del relato. Este tipo de aproximación consiste en analizar *A paixão* conforme se van presentando los eventos a partir de la manifestación y experiencia de lo sagrado.

El ser humano considera sagrado un objeto o un ser que sale de lo ordinario y que está calificado, es decir, revestido de potencia; que él ha visto actuar, afectando a personas y cosas. Ese objeto es sagrado porque manifiesta o está poseído por un poder que rebasa nuestra comprensión y nuestro control;<sup>2</sup> es “una potencia de un orden distinto al natural”.<sup>3</sup> Sucede, surge o aparece en situaciones o condiciones que por no ser ordinarias son también sagradas.

Para realizar mi exposición considero necesario explicar que el título de este capítulo, como se verá más adelante, proviene del hecho de que mediante un elemento heterodoxo y repulsivo, como lo es una cucaracha, la protagonista tuvo una revelación. Ésta es posible, en parte, por las condiciones en que se encuentran ambas.

---

<sup>1</sup> Fue Rudolf Otto quien primero se refirió a la irreductibilidad de “lo sagrado”, véase Rudolf Otto, *Lo sagrado y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo/Religión y mitología), 2001. *TER* v. 12 s. v. “Religion”, p. 285. Véase también Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor (Labor Nueva Serie 21), 1992.

<sup>2</sup> *TER* v. 14 s. v. “Symbolism”, p. 206.

<sup>3</sup> Paul Poupard, Op. cit. s. v. “Sagrado”, p.1582.

*Um paraíso que não quero!*

G. H. no debe imponerle una forma a su experiencia para narrarla sino “correr o sagrado risco do acaso” para crear su relato. El “acaso” comparte con lo sagrado el carácter elusivo, misterioso e, incluso, impredecible. Al invocarlo como una condición que permite la existencia del texto, la narradora nos coloca en una situación similar a la de ella el día anterior. No prevemos el cariz de su experiencia ni el relato o su efecto. El elemento sorpresa, que la narradora reitera constantemente, es definitorio.

Un lector o lectora lo suficientemente intrigado da su mano y camina con G. H., entra a su departamento y pasa con ella al cuarto de servicio. Comprender su experiencia implica conocer el lugar donde ocurrió. Curiosamente, aunque la narradora insiste en la simultaneidad entre la experiencia y la elaboración del relato, nunca refiere el espacio físico donde se encuentra al momento de narrar, sino que lo plantea también como una exploración abierta. Únicamente menciona que está en camino de “O viver” (p. 13). Al compararse con una ciega extraviada explica que no sabe vivir. Vivir es un paraíso que rechaza. ¿Se define por ser siempre anhelado y deseable? La narradora está en camino (“apenas indo”) de la vida y del paraíso. Desconocemos el lugar donde se encuentra, pero sí indica y describe su punto de partida del día anterior.

*Eu me atardava à mesa do café,  
fazendo bolinhas de miolo de pão*

Su entrega y extravío sucedió un sábado en la mañana en el cuarto de la sirvienta. Aclara que mientras se dirigía hacia esa parte de su departamento no adivinó que estaba a “um passo da descoberta de um império”, “de mim” (p. 17). Anticipa que en el cuarto encontraría “um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (ibid.), es decir, de la muerte, lo cual nos remite al epígrafe. Este elemento paratextual funciona como clave para la lectura de *A paixão* e igualmente para la elaboración del presente comentario, pues sintetiza la experiencia de G. H.

La narradora resalta que desde hace mucho tiempo su departamento no le pertenecía y que el día anterior, el viernes, la empleada se había ido. Sin su presencia desapareció la sensación de invasión. G. H. se sentía la única habitante y dueña.

Eran las diez de la mañana, no se levantaba de la mesa, suponemos que acababa de desayunar, y hacía bolitas de migajón. Esta imagen de sí misma a la mesa tiene como contrapunto su propio cuestionamiento sobre si ella era lo que hacía. Ella hacía esculturas, nunca dice que fuera escultora, no se asume como tal. Vivía para los otros y en la superficie. Su *yo* se formaba a partir del reflejo de lo que los otros recibían de ella. Nunca se preguntaba quién era. No se interesaba por ella misma ni por el mundo ni por los demás. Desconocía su propio silencio y su misterio –¿lo sagrado que existe en ella?– que únicamente entreveía en sus fotografías.

Su reflejo consistía en el “pré-clímax” (pp. 19-20), el estado en el que transcurría su existencia. Un estado de contención, a un paso del sentimiento, de la embriaguez y de la perdición, reflejado también por su departamento. Al describirlo se describe: “tem penumbras e luzes úmidas, nada aquí é brusco: um aposento precede e promete o outro” (p. 21). En su departamento, como en su vida, la sucesión estaba prevista. Todo estaba acondicionado en él, en ella y entre quiénes la rodeaban para ser comprendido: nada quedaba fuera de lugar. No permitía la espontaneidad, todo lo controlaba. No había absolutamente nada que alterase ni perturbase su vida. Por ello insiste en la sorpresa, en que dejó que sucediera la experiencia y en dejar que suceda el relato.

Su vida, como su departamento, eran una “réplica”, pues copiar le daba seguridad porque, de ese modo, no se responsabilizaba por vivir, por el mismo motivo no se asume escultora. Enfatiza este aspecto suyo cuando destaca que todo en él estaba “entre aspas” como ella misma. Ella citaba al mundo y la vida, limitándose a habitar y ser una copia y una parodia. Por consiguiente, ella también estaba “entre aspas” (ibid.). Junto con su departamento describe su ubicación social, en ambos casos se localiza en la parte más alta, advirtiendo que su experiencia la cimbró tanto en lo individual como en lo social. El escenario donde tuvo lugar la experiencia era un escenario distante.

*Levantei-me enfim da mesa do café*

G. H. se levantó de la mesa con la intención de asear y ordenar el departamento, actividades que siempre le gustaron. Al ordenarlo se reapropiaría de él, limpiaría y expulsaría la invasión de la sirvienta, lo que recuerda un ritual de purificación. Cuando terminara, descansaría. Ella deseaba controlar todo a la par que desconocía la imposibilidad de disponer de la realidad. Se sentía omnipotente, pues, como Dios, después de limpiar su departamento, descansaría.<sup>4</sup>

Su itinerario de orden y purificación comenzaba en el cuarto de la empleada doméstica y gradualmente terminaría en la sala. De acuerdo con ese plan realizaría un viaje ascendente de un opuesto hacia el otro de la casa, del cuarto sucio de la empleada hacia la sala elegante de la dueña; de un extremo a otro de la escala social. De lo bajo hacia lo alto, de lo sucio hacia lo limpio, de lo pobre a lo próspero, del otro hacia el ideal del yo. Si lo hubiera realizado, G. H. hubiera confirmado la imagen que poseía de sí misma.

*na ante-sala do quarto*

La narradora descubre que un momento después de desconectar el teléfono “já estava na ante-sala do quarto. Já começava a ver, e não sabia” (p. 24). Para llegar al cuarto atravesó la cocina, terminó de fumar apoyada en la barda y miró hacia abajo. Sin saberlo entonces, todo eso “já fazia parte do que ia acontecer”. Al mencionar que no sabía, ni presentía, resalta el carácter inesperado de su experiencia.

Mientras fumaba, miró el edificio donde se encontraba su departamento. En su descripción de la parte interna relativiza el arriba y el abajo. Aunque su departamento está en el último piso, puede ser el fondo del resto. Contrasta la blancura y lisura del exterior con el sucio e imbricado interior. La unión de contrarios sobresale en la imagen: arriba/abajo, blanco/sucio, liso/imbricado que culmina cuando presenta ese interior como: “A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons” (p. 24). La convivencia de los opuestos en la composición del edificio anticipa la experiencia.

<sup>4</sup> Véase la referencia a los días que dedicó Dios a la creación según el *Génesis*, nota b en Clarice Lispector, Op. cit., p. 23.

El interior –agrega la narradora– “era de uma riqueza inanimada que lembrava a da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo” (ibid.). Dota al edificio, como a la naturaleza, de un origen anterior al humano. Elige dos elementos que se encuentran en el subsuelo de nuestro planeta. Mientras el petróleo resulta de los procesos desatados entre los desechos fósiles a lo largo de miles de años, el uranio es uno de los elementos químicos con una extensa vida media. Asimismo, menciona que el interior estaba compuesto de cosas sin belleza y con fines prácticos. Algo de esa naturaleza escapó y fue lo que G. H. experimentó. Algo escapó a su finalidad práctica, pues la protagonista siempre se servía del mundo, de los objetos, del departamento, de la vida y de la copia, no les otorgaba mayor atención.

A continuación G. H. cuenta que tiró el cigarro encendido, lo cual califica de acto prohibido; en total contradicción con ella, “mulher educada”. Permitió la espontaneidad, además de romper una regla de convivencia social. Después de esa trasgresión, atravesó el corredor oscuro que conduce al cuarto de servicio. Durante el camino de la mesa hasta el corredor, la protagonista, según Alfonso Romano de Sant’Anna,<sup>5</sup> empezó a separarse del mundo convencional, condición que permite el contacto con lo sagrado. La oscuridad del corredor contrasta con el cuarto lleno de luz al cual llega. El pasaje de la oscuridad hacia la luz coincide con una de las descripciones del camino que conduce a lo sagrado; además la luminosidad es una característica de este último.

#### *Da porta eu via*

Al abrir la puerta del cuarto la narradora esperaba encontrar periódicos amontonados, oscuridad, la suciedad de las cosas ahí arrumbadas y mal olor. Sin embargo, vio “um quadrilátero de branca luz” (p. 26), tan resplandeciente que le obligó a entrecerrar los

---

<sup>5</sup> Alfonso Romano de Sant’Anna lo describe como “espécie de conduto, de umbigo simbólico entre um mundo e outro. Um lugar de passagem [...] que ao mesmo tempo separa e une”, en “O ritual epilânico do texto” en *Ibid.*, p. 247. Más adelante al dirigirse a su interlocutor, la narradora se ofrece “como túnel oscuro” (p. 64), en compensación por llevarlo al terror, donde al final el interlocutor se encontrará consigo mismo. El túnel es oscuro como el corredor que la conduce de la barda hacia el cuarto donde la protagonista se encontró consigo misma.

ojos. Acentúa la sorpresa cuando menciona que durante los seis meses que la empleada vivió allí, ella no había entrado.<sup>6</sup>

Su espanto provino principalmente de hallarlo enteramente limpio. Janair, la sirvienta, le arrebató la posibilidad de realizar la actividad que la tranquilizaba. De este modo usurpó la función de propietaria y la función de depósito para la cual estaba destinado ese espacio. Tanto la empleada como el cuarto escaparon a su función práctica, y por lo tanto exceden lo ordinario como ciertas situaciones o condiciones que por no ser ordinarias son sagradas.

G. H. permaneció en la puerta observando el cuarto, contribuyendo al extrañamiento progresivo de la casa. Desde su perspectiva la empleada abrió, como quien hace un agujero, “um vazio seco” (ibid.) en la “casa fresca, aconchegada e úmida” (ibid.). A semejanza de G. H. y Janair, el cuarto y la casa están en contradicción. Mientras el cuarto es masculino, seco y vacío, la casa es femenina, húmeda y llena. La discrepancia del cuarto aumenta por un efecto de luz: “parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamentto” (ibid.).

Así como la luz, la pulcritud del cuarto se asocia con la pureza de lo sagrado. En consonancia con esta caracterización, la narradora lo compara con “um minarete”. El “minarete” es la torre de las mezquitas (alminar), por lo común elevada y poco gruesa, desde cuya altura el almuédano convoca a los mahometanos en las horas de oración. Se debe recordar que las torres o edificios elevados cumplen, como el árbol sagrado, la función de *axis mundi*, que comunica el mundo terreno con el mundo extraterreno. Otra descripción en el sentido de realzar su singularidad y pertenencia a otra realidad, consiste en que a G. H. le parecía un trapecio cuya irregularidad daba la impresión de ser frágil en su base “como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edificio” (p. 27). El cuarto estaba más arriba y levitando sobre el edificio. Cuando G. H. miró el efecto del sol en sus paredes, descubrió “o inesperado mural”, que se encuentra contiguo a la puerta.

quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão (ibid.).

<sup>6</sup> Recordamos que ejemplifica cómo los otros la reflejaban con el acto de abrir la puerta a una visita inesperada. La experiencia relatada consiste en abrir la puerta hacia lo inesperado.



Incrustadas en la pared por sus líneas rígidas, simples y primitivas, remedaban titeres, “três figuras soltas como três aparições de múmias” (ibid.). Las momias habitan espacios sagrados, no las mezquitas, pero sí las pirámides.<sup>7</sup> El dibujo en la pared junto con la pulcritud y el orden no son elecciones ni creaciones de la protagonista. El cuarto escapó a su control, lo cual lo aproxima más a los espacios sagrados, con la salvedad de que en este caso otro ser humano es el autor de su singularidad.<sup>8</sup>

G. H. concluye que las figuras son un mensaje cifrado de Janair, la sirvienta,<sup>9</sup> planeado para el momento en que abriera la puerta. El mural la retrataba, lo cual nos remite a sus fotografías y la reacción que ellas le provocaban (pp. 18-19, 21, 24), pues consistían en el único medio capaz de revelar el misterio que habita en ella. Antes de Janair nadie fuera de su ambiente y nivel social la había juzgado, y nunca antes tuvo conciencia de la mirada de otras personas. Mientras evocaba su rostro, su cuerpo y su ropa, descubre “que era uma invisível” (p. 28), ya que Janair era mujer, pobre y negra. No obstante, la pulcritud y el mural marcan su presencia, esa ocupación le impedía ingresar. La detenía en la puerta, el umbral desde el cual observó el cuarto.<sup>10</sup> Así como vacila para narrar, G. H. vaciló en permanecer o no afuera. No tener qué acomodar la desorientaba. Adentro había un colchón y tres maletas viejas, sucias y ordenadas de modo tal que no se notaban, no alteraban el vacío del cuarto. La narradora insiste en esa vacuidad; es un agujero en total contradicción con el resto de la casa y con ella misma.

<sup>7</sup> La primera relación entre el espacio físico donde ocurrió la experiencia y la pirámide la encontramos en la descripción del edificio, llama a su interior “ruína egipcia” (p. 25). Las alusiones a las pirámides continúan. Llama al mural “desenho hierático” (p. 28): “Diz-se de traçado cursivo que os antigos egípcios davam a escritura hieroglífica”, véase Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (ed.), *Novo dicionário da língua portuguesa* s. v. “Hierático”, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

<sup>8</sup> “A sacred place is different from the surrounding area, for it is not a place of wholly human creation or choice. Rather, its significance is grounded in its unique character, a character that no purely human action can confer on it”, en *TER* v. 12 s. v. “Sacred Space”, p. 526..

<sup>9</sup> Janair es el único personaje que posee nombre. Esta característica contrasta con la ausencia del nombre de la protagonista, contraste acentuado por la relación patrona/sirvienta entre ambas.

<sup>10</sup> Como en el cuento “Restos do carnaval”, donde la protagonista, una niña, observa el carnaval desde la puerta de su casa, no está ni en su casa ni en el carnaval, permanece en el umbral, en *Felicidade clandestina*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1991.

La autonomía y diferencia del cuarto se aprecia en la ausencia de la “suave beleza” de la casa (p. 29) y la “violentação das minhas aspas” (ibid.). Como la narradora no ofrece más detalles podemos suponer que el cuarto posee una belleza fuerte o áspera, o quizá sea feo, y que la agrede por ser original. Es “o retrato de um estômago vazio” (ibid.) porque es el reflejo de Janair –una mujer pobre que trabaja como sirvienta– así como el departamento refleja la personalidad de la dueña. El contraste aumenta cuando al comparar la casa y el cuarto con respecto al sol, el cuarto es descrito como “o próprio lugar do sol” (ibid.).

*parecia ter entrado em nada*

Ante la repulsión que le provocaba el cuarto, G. H. pensó un plan para limpiarlo. Rasparía el mural y lavaría la pared. Después de la purificación, para marcar su reconquista cubriría el colchón con una sábana, bordada con sus iniciales. Imaginarlo “transformado em meu e mim” (p. 30) la tranquilizaba. Únicamente con un plan a seguir y dispuesta a realizarlo la protagonista pudo aparentemente entrar. A continuación reitera que algo ya sucedía pero que únicamente lo sabría después,<sup>11</sup> aunque no dice cuándo, anunciaba su derrumbe (ibid.), lo cual se traduce en su boca y sus brazos caídos.

Dentro del cuarto “parecia ter entrado em nada” (ibid.). Parecía que continuaba afuera porque no era lo suficientemente grande para ella. Mirar el techo le provocaba la sensación, casi claustrofóbica, de confinamiento y restricción. En ese momento experimentó un profundo desarraigo, pero recordó que el cuarto le pertenecía a su casa y a ella.

La sensación de clausura hizo que G. H. olvidara su itinerario; no sabía por donde comenzar, pues el cuarto no tenía principio ni fin, era “indelimítado” (p. 31). Se aprecia una contradicción sobre el cuarto, por un lado, G. H. se siente atrapada dentro de él, como si se tratase de un espacio muy pequeño. Por otro, no empieza a limpiarlo porque su vastedad le impide elegir un punto de inicio.

---

<sup>11</sup> Remite al testimonio de los místicos “sobre el ‘entender sin entender’”, véase Ermanno Ancilli, *Diccionario de la espiritualidad* v.2 s. v. “Éxtasis”, 2ª ed., Barcelona, Editorial Herder, 1987, p. 95.

*meu coração embranqueceu*

Mirando una grieta en el armario intentó apoderarse “daquele enorme vazio” (ibid.), metáfora que anuncia su fracaso. La idea de limpiar y encerrar el armario la animó. Después de empujar la cama, pudo abrir más la puerta del armario y cerca de sus ojos se movió “a barata grossa” (p. 32). Por medio de la metáfora “meu coração embranqueceu” (pp. 31-32) describe su pasmo. Nos informa que al ver la cucaracha palideció y que le sucedió algo similar al envejecimiento.

Su pasmo se produjo porque había supuesto que en un cuarto tan pulcro, luminoso, caliente, seco y vacío todo estaba muerto, pero una cucaracha lo habitaba. Una cucaracha no es cualquier forma de vida. Es un insecto asociado con lo inmundo, se encuentra en la mayoría de las viviendas y origina contaminación.

Deduca que era vieja por su “lentidão e grossura” (p. 32). Le repugnaba que fueran “obsoletas e no entanto atuais” (ibid.), es decir, concilian en sí mismas dos opuestos (otra ejemplificación del epigrafe). Le asqueaba su antigüedad sobre la tierra. Las cucarachas –como especie– preceden a los dinosaurios, al primer hombre, a la formación de los yacimientos de petróleo y carbón y a las eras glaciares.

Al imaginar “camadas de baratas” (p. 33) recordó un descubrimiento semejante. Cuando era niña encontró miles de chinches debajo del colchón de su cama. La hipérbole subraya que ese hallazgo también fue imprevisto, además de siniestro, pues esos insectos igualmente asociados a la inmundicia compartían con ella su cama. Al evocarlo recordó la pobreza de su niñez, entonces ya había convivido con los primeros animales de la tierra. Así se perfila una asociación entre el insecto, la impureza y la pobreza. La narradora no quería a las cucarachas como no quería la impureza, su pobreza y su infancia.

A pesar de estar adentro, la narradora se sentía impedida para entrar en el cuarto. Primero fue rechazada por la visión del cuarto. Después, el mural la inmovilizó, y, por último, descubrió que la cucaracha y Janair eran sus verdaderas habitantes. La cucaracha frustró todo el itinerario de limpieza y apropiación. Al renunciar G. H. experimentó un escalofrío, a pesar del calor, que le reveló su miedo. Intentó salir, pero tropezó. La posibilidad de caer le provocó “nojo” (ibid.). “Os do

sarcófago”<sup>12</sup> le impidieron fugarse dejándola libre, no saldría sin caer. Aclara que no estaba presa sino “localizada” (p. 33); lo que significa tomar conciencia –en tanto individuos– de nuestra pequeña dimensión y del reducido tamaño –casi inexistente– que ocupamos en el universo. Sentimiento que, como la convivencia con los animales prehistóricos y lo descomunal de lo inmundo, había conocido cuando niña. Antes le ocurría de noche y significaba ampliarse, dentro del cuarto –por primera vez– se había reducido, “o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa” (p. 34) y sucedió de mañana.

*atenção à vida*

El sol de las diez de la mañana le quemaba la nuca y convertía el cuarto en un horno. Para salir, primero debía cerrar la puerta del armario que junto con la cama la acorralaba. En su primer intento su mano retrocedió por que la cucaracha se movió. Permaneció quieta y respirando levemente. En esa inmovilidad reconoció su atención y sugiere que en eso tal vez consistía su vida. A partir de la atención al proceso de vivir se identifica con la cucaracha (ibid.). El común denominador entre una cucaracha y una mujer consiste en que ambas ejemplifican el mismo proceso de la vida. Ambas comparten, con cualquier otro organismo vivo, el mismo origen –la célula –, realizan funciones fisiológicas similares y cumplen con el mismo ciclo.

La cucaracha se dirigió a la superficie, “começou a emergir do fundo”, lo cual sugiere una ascensión. Tras la previa identificación ¿qué emergió de G. H.? Cuando la cucaracha se encontraba casi completamente en la superficie, G. H. bajó sus ojos para esconder su excitación. Por primera vez rebasó el pre-clímax, experimentó el estremecimiento del “extremo gozo” del instinto, la embriaguez del deseo de matar (p. 35).<sup>13</sup>

Compara ese gozo con estar al mismo nivel de la naturaleza; lo describe como la liberación de una fuerza (p. 36). No se reconocía a sí misma, su parte inconsciente

<sup>12</sup> La narradora llama sarcófago al cuarto, asociación que se anuncia cuando dice que las figuras del mural son momias, con él se articulan las alusiones a la pirámide y al desierto.

<sup>13</sup> El deseo de matar comienza a experimentarlo antes de entrar al cuarto. Cuando elabora el itinerario de limpieza dice que quería destruir la alminar y ahogar el armario con agua. El atrevimiento de Janair le provocaba cólera al extremo de querer matar algo dentro del cuarto (p.30).

y desconocida fue aquello que alcanzó la superficie y la rebasó. Inmediatamente después cerró la puerta.

Emulando el principio de la narración, después de referir que partió al insecto por la mitad aparecen quince guiones (ibid.).<sup>14</sup> Esta puntuación sugiere una ruptura en el relato. Representa tipográficamente la división de la cucaracha, de G. H. y de la narración. Al igual que en el inicio, esos guiones señalan el acceso de la narradora y de nosotros, los lectores, a otra realidad. Al respecto, Affonso Romano de Sant'Anna comenta que pasar "no meio de um objeto cortado em dois" debe interpretarse, en algunos casos, como un rito de paso.<sup>15</sup> La cucaracha partida se convierte en el acceso.

Paralelamente G. H. cerró los ojos. A través de una digresión, sobre su inquietud de saber qué se había hecho a sí misma al matar (acto que la rebasaba, por medio del cual había encontrado vida en ella) la narradora retarda el relato y prepara al lector para el asombro. Cuando abrió los ojos vio que la cucaracha seguía viva, aunque agonizante. Sin embargo, no pudo matarla porque vio su cara, reconoció en ella características humanas.

Presta especial atención a su boca que nunca antes había visto como nunca antes había visto una cucaracha (lo que explica parcialmente su fascinación); le parece "a boca real", es decir, la boca de todas las bocas, la boca por excelencia.<sup>16</sup> Descubrió que a pesar de ser compacta, la cucaracha "é formada de cascas" (p. 37), que imaginó interminables e infinitas. Una vez más aparece la unión de los contrarios, un ser pequeño alberga el infinito. Sus ojos son el segundo rasgo preponderado, otra manifestación de lo ilimitado.

Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira (p. 37).

<sup>14</sup> Nótese que en la traducción al español esos guiones no aparecen, son sustituidos por tres puntos suspensivos, véase Clarice Lispector, Op. cit., p. 49.

<sup>15</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, Art. cit., p. 249.

<sup>16</sup> Existen referencias anteriores a esta parte del cuerpo, por ejemplo, menciona que cuando comía se limpiaba la boca "delicadamenete" (p. 22), describe la parte interna del edificio como "bocas olhando bocas" (p. 24) y las referencias a la boca, al sabor y acto de comer y de probar se multiplican conforme avanza el texto hasta convertirse en una forma de definir *A paixão*.

Ojos y cucarachas se multiplican sin límites. No obstante que la cucaracha es un animal que le repugna, G. H. gradualmente no sólo la antropomorfa, sino que la convierte en un ser intemporal, múltiple e infinito.

La protagonista vio, a través de la cucaracha, a la vida mirándola (p. 38). Esa vida era algo “horrible e cru, materia-prima e plasma seco” (ibid.). Esa visión la hizo caer siglos y siglos a las raíces de su identidad; a través del ortóptero descubrió “a identidade de minha vida mais profunda” (ibid.). Con su identidad derrumbada sintió que el ser provenía de una fuente anterior y mayor a ella y lo humano, lo cual le hizo gemir porque le provocaba susto y náusea. Continuamente usa el superlativo, “maior que”, para resaltar que su experiencia consistió en un evento que la rebasaba a ella y a cualquier otra experiencia previa; otro empleo del superlativo consiste en describir al ortóptero como un ser infinito. El superlativo es un recurso que se asocia frecuentemente a la representación de lo sagrado:

Rational characterization of the holy is expressed in conceptual superlatives (supreme being, supernatural, etc.) and other conceptual absolutes. A sense of its reality, however, must be evoked rather than rationally demonstrated, just as a sense of the aesthetic must be.<sup>17</sup>

En el presente de la narración G. H. se pregunta si tenía que “passar” por su verdad para saber que debía esperar. Su cuestionamiento la presenta como quien acepta realizar un rito iniciático. Considero que la experiencia de G. H., tanto la anécdota como el relato, corresponde a este tipo de rito. Refiero dos elementos indicados previamente: el aislamiento del mundo y el paso por un objeto partido en dos, ambos identificados por Affonso Romano de Sant’Anna en “O ritual epifânico do texto”, donde propone analizar *A paixão* desde la perspectiva de los ritos de paso.<sup>18</sup>

El crítico brasileño parte del concepto de epifanía para realizar su análisis. Para él la epifanía es una obra o parte de una obra donde se narra el episodio de una revelación:

uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam

<sup>17</sup> TER v. 1 s. v. “Aesthetics: Philosophical aesthetics”, p. 44. Véase también Juan Martín Velasco, “Cuestiones preliminares” en *El fenómeno místico*, 2ª ed., Madrid, Editorial Trota (Estructuras y Procesos, Sreie Religión), 2003, pp. 53-54.

<sup>18</sup> Affonso Romano Sant’Anna, Art. cit., pp. 246-247. Sobre el ritual en *A paixão* véase también Nadia Batella Gotlib, “Um fio de voz: história de Clarice”, en *Ibid.*, pp. 161-195.

iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.<sup>19</sup>

A partir de este concepto el crítico sugiere una división triádica de la narración en: pre-epifanía, epifanía y post-epifanía. Esta segmentación se corresponde con la división clásica de las narraciones en pre-clímax, clímax y post-clímax, y con las fases de los ritos de paso: separación, transición o liminal e incorporación. De este modo, el crítico ubica: dentro de la separación –como ya señalé– el camino de la mesa al cuarto de servicio; el tránsito liminal que atañe al enfrentamiento con la cucaracha; y la incorporación con el fin de la epifanía y el retorno a la vida cotidiana.

Antes de conocer el concepto de epifanía, fue de gran ayuda para entender *A paixão* y elaborar este comentario el concepto de hierofanía. Ésta designa toda manifestación de lo sagrado, que se da a través de cualquier objeto, acción o acto fisiológico y revela ese algo que se sale de lo ordinario,<sup>20</sup> por lo cual se convierte en un objeto sagrado. Aunque no pretendo confrontar ambos conceptos, coinciden en señalar la revelación de algo cualitativamente distinto, singular, otro.

Esa coincidencia permite afirmar que la epifanía, como la hierofanía, altera el espacio y el tiempo. Este acontecimiento señala la ruptura del tiempo profano y la irrupción del tiempo mágico-religioso. Ese momento logra repetirse mediante un ritual.

El ritual “re-creates the conditions of the world in which the sacred originally appeared”,<sup>21</sup> su efecto consiste en poner al ser humano en contacto con lo sagrado.<sup>22</sup> Como característica inherente sobresale la conducta repetitiva.<sup>23</sup> Por medio de la repetición se recuerda y se renueva la experiencia de la dádiva divina, del origen del mundo, de la hierofanía.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 244. Sobre la epifanía en la obra de Clarice Lispector véase Affonso Romano de Sant’Anna, “Clarice: a epifania da escrita”, en Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, São Paulo, Editora Ática (Coleção Nosso Tempo), 1977, pp. 4-7; y Olga de Sá, “O conceito e o procedimento da epifania” en *A escritura de Clarice Lispector*, 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, em coedição com as Faculdades Integradas Teresa D’Avila (FATEA) Lorena S/P, 1993.

<sup>20</sup> *TER* v. 6 s. v. “Hierophany”, p. 313.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 315.

<sup>22</sup> Paul Poupard, *Op. cit.* s. v. “Homo Religious”, p. 767.

<sup>23</sup> “We shall understand as ‘ritual’ those conscious and voluntary, repetitions and stylized symbolic bodily actions [chant, song and prayer] that are centered on cosmic structures and/or sacred presences”, *TER* v. 12 s. v. “Ritual”, p. 405.

La narración de G. H. consiste en recordar y, en cuanto repite y crea las condiciones de su experiencia es un ritual (por ejemplo, emplea los verbos en presente, el adverbio de tiempo “agora”, las figuras de repetición y no olvidemos su estructura circular). Es un rito porque con él vive de nuevo la experiencia para entenderla y porque entenderla es conocerla. Saber es tener poder y un rito puede permitir conocer el origen, por ejemplo, del mundo y, por lo tanto, tener poder sobre él.<sup>24</sup> *A paixão* es específicamente un rito de paso porque marca un momento crucial en la vida de G. H. y porque le permite pasar de la desorganización a la organización.<sup>25</sup>

*que a estranheza passase, que a saúde voltasse*

Mientras padecía la “estranheza” de sentir que el ser es “puz” (p. 38), cerró los ojos, pero fue imposible negar esa sensación. No pudo resistirse a seguir esa verdad que la llevó a abandonar el mundo del orden. Justo al abrir los ojos ingresó en la “desorganização” y comenzó a olvidar las leyes, lo que hizo inevitable el simple hecho de partir la cucaracha. Solamente después de que reconoció y aceptó que debía abandonar la esperanza y las leyes, el mundo que conocía, G. H. entró en el cuarto. La cucaracha era la única puerta, “uma passagem, e estreita” (p. 39). A partir de esta frase Affonso Romano de Sant’Anna sugiere que el ortóptero es un acceso.<sup>26</sup> En este momento comienza la fase liminal y la epifanía.

Al entrar su *yo* se derrumbó. En el interior del cuarto G. H. estaba en el desierto que la seducía. Vio una verdad que la colocó al mismo nivel que la cucaracha. La epifanía, como la hierofanía, consisten en fenómenos eminentemente visuales. En el presente la narradora pide que la detengan porque la experiencia se repite, una vez más va “para a mais primária vida divina” (p. 40). Con los verbos en presente, creando el efecto de que sucede de nuevo, anticipa que está “perto de ver o núcleo da vida” (ibid.),<sup>27</sup> pues ve de nuevo a la cucaracha, que la llama y la seduce porque, como el cuarto-desierto, está primariamente viva. Fue y va hacia ella por reducirse

<sup>24</sup> *TER* v. 11 s. v. “Power”, p. 472.

<sup>25</sup> *TER* v. 12 s. v. “Rites of Passage”, p. 381.

<sup>26</sup> Affonso Romano Sant’Anna, Art. cit., p. 248.

<sup>27</sup> Recordamos el título de la primera novela de Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*.



“ao irredutível” (ibid.). Su retorno a la condición primitiva se traslada al texto cuando se define como la cucaracha: “também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozária, proteína pura” (ibid). Nótese que se identifica con un organismo unicelular.

Cuando comenzó a salir el interior de la cucaracha G. H. quiso gritar. Reconoció que salió de *su* mundo y entró en *el* mundo, ya no se veía, sino que veía. En soledad dio sus primeros pasos. Ingresó “na bruta e crua glória da natureza” (p. 42) y, aunque seducida, luchó contra esa absorción. Intentó escapar del cuarto, pero no pudo. Se incrustó en el dibujo de la mujer cuyas medidas coincidían con las suyas. Ese ensamble rompió la tensión, pues reconoció que la silueta dibujada por Janair la suya y, entonces, el cuarto perdió parte de su extrañeza.

Por primera vez tuvo a su alcance aquello que únicamente entreveía en sus fotografías, vio el abismo de su silencio y se tranquilizó. En ese momento del relato, la narradora llama caverna al cuarto, lo que transforma al dibujo en una pintura rupestre.<sup>28</sup> Las cavernas, al menos durante el Paleolítico medio y tardío y del Neolítico, funcionaron como espacios sagrados.

Como una de esas cavernas, y desde la perspectiva de la protagonista, el cuarto de servicio no es un espacio donde transcurre su vida cotidiana (hace seis meses que no lo visitaba). Tanto su pulcritud como el mural y la cucaracha lo convierten en un lugar inusual, que no coincide con la imagen que esperaba. Al igual que el camino que conduce a una cueva, fue difícil el acceso, pues consistió en “uma passagem, e estreita”; y, como una caverna, se encuentra a varios metros de la superficie de la tierra. A diferencia de ella, el cuarto estaba al alcance de G. H., pero pocas veces lo visitaba, aunque es el centro de las actividades más ordinarias de una casa.<sup>29</sup> Por otra parte, las cavernas son aberturas que simbolizan un pasaje hacia otro mundo o un descenso hacia el inframundo. Por ello, son elegidas como lugares para la realización de ritos de iniciación.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Alfonso Romano de Sant’ Anna también llama rupestre al mural, en Art. cit., p. 247.

<sup>29</sup> TER v. 12 s. v. “Sacred and the Profane the”, p. 522

<sup>30</sup> TER v.3 s. v. “Caves”, pp.127 y 129, y TER, v.12 s. v. “Sacred and the Profane the”, p. 522. Para Alfonso Romano G. H. “está no útero (ou gruta) da história, no recomeço dos tempos”. Art. cit., p. 248. La imagen de la caverna remite también al mito de Platón en el Libro VI de *La república*.

*estava realmente no quarto*

Desde ese momento “estava realmente no quarto” (p. 43). El ensamble de G. H. y la pintura rupestre le descubre a la protagonista que en cuanto mujer ella comparte la vida de todas las mujeres que han vivido antes que ella o que vivirán después de ella (otra forma de ejemplificar el tema del epígrafe). Tal descubrimiento afecta a la narradora y, por consiguiente, a su narración. Pregunta qué le sucedió ayer y qué le sucede en el presente de la narración. Para ella es imperativo recordar que ayer salió del cuarto, que está libre y que depende de su deseo recuperarse. El efecto de la experiencia la obliga a narrar, recordar y vivir de nuevo ese evento fundamental para existir verdaderamente. Desde el principio lo declara, si no permanecerá en la “desorganização”.<sup>31</sup>

Aunque su visión no es organizable, depende de su deseo traducirla al lenguaje humano y desprenderse de ella. De este modo equipara recuperación y narración, es decir, saber quién era y qué era su vida.

G. H. vivia no último andar de uma super-estrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido (p. 44)

Esa construcción se fue haciendo cada vez más pesada.<sup>32</sup> Obviamente por la falta de cimientos “num instante” imprevisto y “comum” se derrumbó por el peso añadido. Cuando la protagonista abrió los ojos, no había escombros: “As coisas haviam voltado a ser o que eram” (p. 45), como ella que volvió a ser lo que no era.

En concordancia con el desplome de su civilidad, con la reducción a su condición primitiva y con la connotación prehistórica de la caverna y la pintura rupestre, G. H. menciona que mediante el derrumbe “passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida” (ibid.). Descubrió “que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (ibid.). Disminuida a su estado más arcaico se rehizo en ella el primer silencio (p. 46), el momento anterior al lenguaje. Miró a la cucaracha, se sintió inmundada y comprendió

<sup>31</sup> Cf. *TER* v. 12 s. v. “Ritual”, p. 410.

<sup>32</sup> También llama a esa construcción “vida sentimentizada” y “construção sentimentária” (p. 45).

que o animal imundo da Biblia é prohibido porque o imundo é a raíz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservam-se iguais ao momento em que foram criadas (p.47)

La cucaracha puede ser considerada un animal inmundo porque se arrastra sobre su vientre. Desde la perspectiva de G. H., es inmunda porque es raíz, idéntica al momento en que fue creada.<sup>33</sup> En esta alusión a su inmundicia consiste el primer aviso de que se la comió y sus consecuencias: la expulsión del paraíso de la belleza, el exilio, pero sobre todo ver que la vida está compuesta de los opuestos, lo que coincide con la intuición de la *coincidentia opposituum*

[que] puede llegar a comprenderse tanto a través de los símbolos, las teorías y las creencias concernientes a la realidad última, el *Grund* de la divinidad, como mediante las cosmogonías, que explican la creación por la fragmentación de una unidad primordial, los rituales orgiásticos, que persiguen la dislocación de los comportamientos humanos y la subversión de los valores, las técnicas místicas de unión de los contrarios, los mitos del andrógino y los ritos de androgenización, etc.<sup>34</sup>

G. H. se resistió; sin embargo, cedió a un “gozo sem esperança” (p. 48) y observó su metamorfosis en larva. Como señala Affonso Romano de Sant’Anna,<sup>35</sup> todo rito de paso opera una transformación en sus participantes. Éstos se trasladan, mediante el rito de inicio, del caos al orden, de una categoría social a otra y en el caso particular de las iniciaciones implica la revelación y conocimiento de un secreto o misterio. Estimo que la experiencia de G. H., por consiguiente *A paixão*, sigue la secuencia de una iniciación, ya ha pasado por la reclusión, me resta señalar las pruebas (permanecer en el cuarto, mirar al ortóptero y la vida), su tortura, muerte y resurrección.<sup>36</sup>

G. H. se sentó en la cama mirando fijamente a la cucaracha. Ya no estaban a la misma altura, ella la veía desde abajo, como se mira lo que es o a quien es superior, por ejemplo, la imagen de la virgen María en una iglesia. El acto de colocarse debajo de ella expresaba su sometimiento y su deseo.

<sup>33</sup> Las cucarachas son “insectos de escaso grado de evolución, que apenas han experimentado modificaciones desde hace unos 320 millones de años”, en *Enciclopedia Hispánica*, v. 5, Macropedia, Versailles, Bansa Internacional Publishers, 2000. Véase también *The New Encyclopaedia Britannica*, donde se le caracteriza como “the most primitive living, winged insect”, en *The New Encyclopaedia Britannica*, v.3, Chicago, Micropedia, 2002.

<sup>34</sup> Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 101.

<sup>35</sup> Alfonso Romano de Sant’Anna, Art. Cit., p. 246. Inevitablemente la asociación cucaracha y metamorfosis nos conduce a Franz Kafka, véase la nota 6 en el primer capítulo.

<sup>36</sup> *IFER* v. 7 s. v. “Initiation”, p. 225.

*Eu havia prendido defronte de mim o imundo do mundo —  
e desencatara a coisa viva.*

Cuando la protagonista partió la cucaracha rompió el encantamiento sobre lo vivo, liberó la inmundicia y entró en el mundo primario. Menciona su sabor salado y propone el contacto de su boca con ese cuerpo (p. 50).

La protagonista miró la “reverberação parada da luz do quarto” (p. 51), y se dio cuenta que nunca antes la vida le “havia acontecido de dia”, siempre en la oscuridad de la noche, como el estar localizada. No desvió sus ojos, prosiguió la prueba, así experimentó “o choque” con el instante y se percató de la inmanencia y el silencio de la existencia.

Aunque estaba asustada, permaneció quieta, pues le pareció que “ia ter que sentir” (p. 53), “que desistir de tudo” –otra prueba– para entrar en el seno de la naturaleza. No obstante que era un pecado por ser “a danação” de su vida, dio su primer paso hacia *la vida* e ingresó al núcleo, simultáneamente infierno y paraíso (reaparece el epígrafe), por lo tanto indivisible e indeterminado.

Por efecto de la luz, el techo parecía una bóveda (como la cúpula de una iglesia). La narradora compara la vibración del calor con la de “um oratório cantado [...] vibrando surdo” (p. 54), e igualmente destaca que “a vastidão dentro do quarto pequeno aumentava”. Nótese la descripción paradójica del ambiente (cantado/surdo, vastidão/pequeno), que emula la del núcleo. La narradora enfatiza que inevitablemente tuvo que conocer y hacer el sacrificio de “ficar dentro do que é” (ibid.), una prueba más. Como consecuencia, su interior (“matéria fofa e branca”) reventaría su rostro y su belleza explotaría. Como el ortóptero sería quebrada, y en eso consistió su tortura.

En el presente de la narración, G. H. se resiste, no quiere sentir en su boca la sal de esos ojos. De vuelta al pasado, agrega que percibió que debía abandonar la sal, porque es una forma de belleza y de trascendencia inservible ante la visión de lo “anterior ao humano” (p. 55). Por consiguiente, corrige, los ojos de la cucaracha no tenían sabor. Su boca no lo entendería, no conocía lo neutro que es la vida. Junto con su renuncia a la sal, renunció a hacer cualquier cosa. Se reducía a sólo ser (p. 56).

A pesar de su renuncia, todavía flaqueó y quiso la sal que equivalía al sentimiento, a la palabra y al gusto, todo lo que interfería en su relación directa con la cosa. Por ejemplo, el uso de los adjetivos es una forma de trascender y evitar permanecer “na própria coisa” (ibid.). G. H. la vio en la cucaracha y la llamó “essa coisa”, respetando su neutralidad. Sin embargo, ese contacto sin nombre era insípido y repulsivo. Al narrarlo experimenta la misma reacción física y la misma visión: “Estava sentada, quieta suando, exatamente como agora – e vejo que há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes” (p.57).

*substância insossa e inocente e infantil*

Cuando G. H. cedió a la mirada del ortóptero, recordó al hombre cuyo rostro besó; en sus ojos probó la sal de sus lágrimas. Sin embargo, fue su “substância insossa e inocente e infantil” (p. 58), su “vida mais profundamente insípida”, la que realmente la unió a él. La vida más profunda, de cualquier ser, no tiene sabor ni nombre, es neutra.

Ese recuerdo hizo reconocible y familiar el cuarto. El sol secaba la masa de la cucaracha, por su tono amarillo G. H. supo que había transcurrido más tiempo del que imaginó. Una nube cubrió el sol, durante ese momento vio el cuarto “sem luz” (ibid.) y se percató, asustada, que ese espacio existía por sí mismo. El mismo sentimiento le provoca el mundo. El cuarto representa el mundo, ambos existen sin adjetivos. Una vez que pasó la nube, el cuarto “ficou ainda mais claro e branco”.

A continuación la narradora se concentra en los ojos de la cucaracha que, para ella, son ovarios en los que reconocía los suyos, y no deseaba esa identificación porque recordó su aborto voluntario. Se identificó con ella por compartir la condición de hembra. La cucaracha es fértil, es una madre, es semejante a la virgen María. Reconoció en ella “o insosso da vez em que eu estivera grávida” (ibid.). Cuando estuvo embarazada, conoció los estados que experimentó en el cuarto. Como entonces, las horas eran “intermináveis” (la dilatación del tiempo a nivel textual es creada por medio de sus digresiones y sus repeticiones.) Sus ojos estaban “insossos”, sus labios estaban “ressecados”. Su embarazo la convirtió en un ser igual a la

cucaracha que es la raíz, lo neutro, el silencio. Como entonces la protagonista tuvo miedo “do silêncio com que a vida se faz” (ibid.), “do neutro”, de su raíz. Hasta la mañana del sábado evadió el silencio nombrando lo que vivía.

La potencia del recuerdo hace que la narradora se dirija a su madre, que puede ser su madre biológica o la virgen María. Sus palabra son una oración, que parodia el *Ave Maria*, donde cuenta que entró “por uma brecha” en un terreno hostil por haber interrumpido “uma coisa organizada” (p. 61), la vida de la cucaracha como la de su hijo. Deseó matar y sólo quebró “um invólucro duro” (ibid.), acto prohibido cuya consecuencia es “a vida pastosa”. Después de decir la palabra “mãe”, “a vibração intensa do oratório de súbito parou” (ibid.); mientras que ella dejó de sudar. El oratorio inició de nuevo y se intensificó, por un momento, al reaparecer el miedo de G. H. que vio la belleza ausente en la cucaracha. Según Affonso Romano de Sant’Anna:

quando [G. H.] está experimentando o clímax da epifania e da liminaridade, começam a surgir metáforas que falam de nascimento e morte: ‘ovários’, ‘aborto’, ‘gravidez’, ‘mãe’, ‘filha’ etc.<sup>37</sup>

*se visse o Deus*

Como consecuencia G. H. estaba muda. Desde ese momento imperó la relatividad y arbitrariedad de la palabra, ningún nombre sirvió en el cuarto. En su interior todo se transmutaba en mudez. Aunque tuvo miedo, fue consciente de que sabría qué la miraba, “ver o que é Deus” (p. 63). Sus experiencias previas, el embarazo y el amor, al mostrarle que antes había estado en contacto con el ser que es insaboro, sin atributos –como la belleza – e innombrable, le permitieron reconocer e ingresar en lo neutro y el silencio

naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (p. 64).

<sup>37</sup> Affonso Romano de Sant’Anna, Art. cit., p. 249.

El silencio también es un espacio: para alcanzarlo G. H. se despojó de sus atributos (los sentimientos y la esperanza), y fue de “entranhas vivas”, expuestas como las del ortóptero. Penetró en su “neutralidade viva” porque abandonó su organización humana. Esta renuncia se articula con la metáfora de la metamorfosis y refuerza el carácter transitivo de la experiencia y del relato.

En un salto hacia el presente, contribuyendo con el efecto de que la experiencia sucede de nuevo, la narradora confiesa que se arriesgará a entrar porque – paradójicamente– confía en su cobardía para reorganizarse y en el “ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente ao ritual da vida” (p. 65), anuncia su muerte y renacimiento. Vaticina que quizás no salga. Si permanece adentro, sabe “que o plasma do Deus estará” en su vida. Usando el pretérito y una pregunta retórica nos informa lo que sucedió:

como poderia eu impedir que meu coração resplandecesse em lágrimas fisicamente orgânicas se em nudez eu sentisse a identidade: o Deus? Meu coração que se cobriu com mil mantos (ibid.).

La conmovedora descripción de su reacción ante la identidad que es el Dios recuerda las palabras de los místicos. Por otra parte, alude a la tradición que identifica al sol con Dios.<sup>38</sup> G. H. conoció su identidad, esto es, lo inexpresivo y neutro de ella, el aprendizaje es parte del rito iniciático. Descubrió en la cucaracha el silencio que es anterior a lo humano. Visión que denomina como una actualidad que quema como “se visse o Deus” (ibid.), de este modo compara el conocimiento de la inmanencia de la existencia con la visión de Dios, que es trascendente.

*toda nova, como uma recém-iniciada*

Asimismo, el cuarto es la actualidad de la vida anterior a la humana porque quema, es un desierto, el lugar del sol, donde se puede ver “o Deus”. Esa conversión del espacio es acertada. El desierto es un lugar deshabitado, donde el individuo se encuentra en soledad,<sup>39</sup> condición que permite la introspección y el autoconocimiento:

<sup>38</sup> G. H. se sintió rebasada por la realidad neutra e incapaz de ser real. Después pregunta si era tan real como lo que veía, o si vivía “o mito da verdade”. Tanto por esta frase como por la referencia a la capacidad cegadora del sol señalo, nuevamente, la alusión al mito de la caverna de Platón.

<sup>39</sup> *TER* v. 4 s. v. “Deserts”, pp.304-305.

el desierto es el 'dominio de la abstracción', que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia [...] es el reino del sol, no en su aspecto de creador de energías sobre la tierra, sino como puro fulgor celeste, cegador en su manifestación<sup>40</sup>

Por otra parte, en la Biblia el desierto es un lugar privilegiado para las apariciones de Dios. A través de este espacio aparece otro rasgo de los ritos de paso, esto es, desplaza al participante hacia el límite de la autoexploración e introspección.<sup>41</sup> Efectivamente G. H. se enfrenta consigo misma (su desprecio hacia Janair y la vida; su aborto y el amor que no apreció). Durante este desplazamiento las categorías sociales se suspenden y las fronteras sociales son cruzadas y borradas (sucede en el cuarto de servicio) y los símbolos de identidad son arrancados (la protagonista no tiene nombre, perdió su tercera pierna, sus "aspas" han sido violentadas, su identidad demolida, ha renunciado a la sal, la belleza y la palabra, se ha despojado de la esperanza y los sentimientos).<sup>42</sup>

En concordancia con la mención al fuego y al calor ardiente del desierto G. H. describe su experiencia como un infierno de fuego neutro. Dentro de lo neutro ella estaba "toda nova, como uma recém-iniciada" en reciprocidad con el "ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida" (p. 65).<sup>43</sup> Consecuencia de su entrada fue la purgación y limpieza paralela de su paladar y su alma. Entonces, sintió la identidad de las cosas que le parecía insípida, pero también "a mais primeira alegria". Ella estaba limpia "a ponto de entrar na vida divina" (p. 67).

Para ese momento el cuarto era "de um familiar inexprimível" (ibid.) que compara con la atmósfera del sueño; lo cual implica que ambos espacios poseen una lógica autónoma con respecto al mundo. Esa comparación también implica que a plena luz del día y estando ella despierta sucedía "a verdade de um sonho". De este modo alude al carácter onírico de la experiencia, la presencia y encuentro con otro nivel de realidad,<sup>44</sup> y antecede una visión casi delirante.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de simbolos* s. v. "Desierto", Madrid, Editorial Siruela, 1997.

<sup>41</sup> *TER* v. 12 s. v. "Rites of Passage", p.381.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 382.

<sup>43</sup> Debido a la presencia de este vocabulario Afonso Romano de Sant'Anna afirma que en Clarice Lispector "há conciencia do ritual", *Art. cit.*, p. 246.

<sup>44</sup> Antes compara la visión con un espejismo, "miragem" (p. 33).



Se acostó en el colchón y se durmió; supone que cuando despertó pasaba del mediodía, pues la luz y el calor se habían exacerbado.<sup>46</sup> Debido a la sensación de enclaustramiento y el intenso calor, que describe como estar encerrada en el sol, creando el efecto de un ambiente que sofoca y asfixia, se levantó de la cama y caminó hacia la ventana. Así fija las coordenadas desde donde vio Río de Janeiro:<sup>47</sup> desde una roca del edificio donde se ubica su departamento, que lo es también del edificio derrumbado de su construcción humana y un alminar. Affonso Romano de Sant'Anna resalta que la visión suceda al medio día, pues como la media noche, es una hora mágica, un espacio de paso, liminar.<sup>48</sup>

*o império do presente*

La representación de la ciudad es sumamente interesante, pero me limito a mencionar la extrema complejidad y el reto de interpretar esas imágenes. En concordancia con la imagen del terremoto y derrumbe, con su ubicación en un alminar y remitiéndome a las referencias previas a Asia, G. H. localiza una *favela*. Más allá vio el desierto, un lago y, también, la monotonía en los apartamentos y terrazas de la ciudad. Dentro del marco del cataclismo, la yuxtaposición de estos espacios actuales y cercanos (favela, apartamentos y terrazas) con espacios lejanos (altiplanos asiáticos, los Dardanelos) e indeterminados (desierto, lago), además de que estos últimos comparten una indefinición temporal, le permiten expresar que contemplaba no la abolición del tiempo sino “o império do presente” (p. 69), donde todos los tiempos convergen. ¿Esa convergencia no significa abolición?<sup>49</sup>

El recuerdo de la luna le hizo extrañar su vida y desear regresar a casa. Entonces, plantea que ella buscaba el tesoro de su ciudad, que podría hallarse entre

---

<sup>45</sup> Define esa visión no como delirante sino como “uma meditação visual” (p. 73), que sucede sin la mediación de las palabras. Por otra parte, sorprende al lector cuando considera “absolutamente provável” (p. 71) que fue un engaño.

<sup>46</sup> La luz y el calor van en aumento conforme avanza el relato.

<sup>47</sup> Durante una ensoñación previa G. H. describe el tiempo, eran las once de la mañana en Brasil (p. 53), así al mencionar por primera vez el nombre de su país, da un referente espacial histórico.

<sup>48</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, Art. cit., p. 250.

<sup>49</sup> Affonso Romano de Sant'Anna emparenta esa visión “com o que se chama a de revelação da ‘máquina do mundo’”. Ibid.

los escombros de Río.<sup>50</sup> Desde el presente afirma que, aunque no adivinó el lenguaje que le sería revelado, ella estaba preparada para recibir la revelación que significa hallar el tesoro. Encontrarlo tiene como requisito reconocer que todo convive con su contrario, por ejemplo, un lago en el desierto, lo que remite al epígrafe, la vida existe en la muerte y viceversa. No se hallan por separado, forman una y la misma unidad. Otro requisito es prepararse para errar, recordar que ya antes había sido su camino.<sup>51</sup>

En su intento por evitar el intenso calor buscó desde la ventana, sin éxito, en aquella visión algo bonito o feo; y sólo vio “isso”, un sustantivo descarnado, sin atributos, que la aterrorizó al extremo de hacerle voltear de golpe hacia el interior del cuarto. Se sentó de nuevo en la cama y miró a la cucaracha, se infiere que de abajo hacia arriba. Su antigüedad evoca épocas y lugares remotos, pero sobre todo advierte –sin asco– que es un animal comestible (p. 73).

Viendo la cucaracha, ve el desierto de Libia y sobre una roca el apareamiento de dos cucarachas. Así inicia uno de los momentos más conmovedores y de más alto lirismo dentro de la obra: una cucaracha es el reflejo de la otra, lo que pone en evidencia que el mundo es recíproco, ese encuentro produce un estruendo mudo. Usando la primera persona del plural, nos promete ese silencio. Cuando usa los verbos en pretérito y comienza a hablar como la mujer del mural descubrimos que se dirige a un hombre. En presente le jura y le confiesa “à luz da barata” (p. 74) ella supo que lo que ellos tuvieron fue amor.<sup>52</sup> Conocimiento que logró al ser torturada, al igual que una neófito en su rito de iniciación.

<sup>50</sup> Llama poderosamente mi atención que compara las “semi-ruinas das favelas” con la ciudad de Atenas “no seu apogeu” (pp. 70-71).

<sup>51</sup> Affonso Romano de Sant’Anna propone que ese periplo inaugura el tópico de la primera vez en el relato: “uma recidente afirmação de que as experiencias que estão ocorrendo sucedem sempre como se fosse ‘a primeira vez’”, Art. cit., pp. 250-251. Creo que las alusiones al cariz primordial de la experiencia como al tránsito están presentes desde el inicio en *A paixão*, habría que releer.

<sup>52</sup> El interlocutor de G. H. pierde anonimato parcialmente. Aunque no posee nombre, el lector sabe que es un hombre, un ex amante a quien la protagonista amó, su amado.

*eu comi a vida e fui comida pela vida*

Refiere su tortura como si ella fuera la cucaracha, partida en dos (p. 75) por la vida.<sup>53</sup> Así como al quebrar la cucaracha expuso su materia blanca, mediante la experiencia – la tortura– G. H. llegó a lo más blando de ella, a su núcleo.<sup>54</sup> Como consecuencia quiso “servir ao ritual, mesmo que o ritual seja o ato de consumição própria” (ibid.).

Quando uma pessoa é o próprio núcleo, [G. H.] ela não tem mais divergências. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – o ritual é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente. A barata tem o seu ritual na célula. O ritual – acredita em mim porque acho que estou sabendo – o ritual é a marca de Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual (ibid.).

¿El ritual es apareamiento o nacimiento? Al dirigirse a su amado, dice que el ritual es el único destino de todo aquello que nace: comer la vida y ser comido por ella. El ritual es la vida y servirlo es servirla.

G. H. veía la cucaracha y reconoció que “aquilo era inegavelmente una verdade anterior a nossas palabras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera” (p. 77). Esa vida que rechazó era la suya, al ser imitadora y al abortar. Finalmente lo supo la mañana de ese sábado cuando entró al cuarto, por la brecha que siempre evitó. Descubrir que siempre estuvo cerca de alguna que creaba su propio error.<sup>55</sup>

– Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida.<sup>56</sup> Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma vi como é o inferno (p. 77).

G. H. pasó por un infierno, otra forma de nombrar la tortura, y lo describe, primero, en presente y, después, en pasado:

O inferno é a boca que morde e come carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si

<sup>53</sup> La vida se vengaba y quebraba todo al pasar, incluida la propia protagonista (p.46). Antes ha dicho que “fechava a boca em tortura” (p. 48).

<sup>54</sup> Al respecto Debra Castillo comenta: “The quotation marks are her carapace, her protective shield, but also the walls of her prison.”, en Debora A. Castillo, “Negation: Clarice Lispector”, *Talking back toward a Latin American feminist literary criticism*, New York, Cornell University Press (Reading Women Writing), 1992, p. 204.

<sup>55</sup> “Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela” (p.71).

<sup>56</sup> Remite a la imagen del cuarto como un estomago vacío.

próprio – esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor (p. 78).<sup>57</sup>

Ese no es el infierno cristiano, pues allí la tortura es un gozo. Asimismo es un destino en espiral,<sup>58</sup> por ello, infinito “feito só de cruel atualidade” donde G. H. al devorar y ser devorada experimentó su “real inhumanidade”, esa fue su tortura. Y sería absorbido “pelo profundo abismo do Deus: absorvido pelo seio de uma indeferença” (p. 79). Su poder de absorción es tan enorme que ni siquiera Él escapa, se absorbe a sí mismo en un acto de autoconsumición, como el uroburos, como el propio texto. Dentro del infierno pierden sus límites el cuerpo y el alma de G. H.

En su alma dilatada reconoció una parte ajena, aquella que linda con lo que ella no es y a la cual se entrega, para después agregar: “Sou mais aquilo que em mim não é” (p. 80), remitiéndonos al epígrafe. Entonces, G. H. quiso vivir su actualidad, permanecer en el infierno donde se “banhava, toda plena” y de la cual sólo la misericordia del Dios la sacaría. No obstante, ella estaba en Su seno. El infierno es también el “largo seio da indeferença” (p.78), ingresar al infierno significa penetrar en el Dios y viceversa.

Ese Dios no únicamente quería que G. H. fuera su igual, sino que fuera el mundo con Él,<sup>59</sup> le demandaba su “divinidade humana”, lo cual comenzaba “por un despojamento inicial do humano construido”. De este modo la narradora alude al ritual iniciático que tiene como una de sus condiciones el derrumbe del edificio de su identidad. Explica que dio el primer paso hacia su despojamiento, con él comienza su muerte. Contrasta su situación con la de los animales que por ser en el Dios no anhelan verlo y, específicamente, con la del ortóptero cuya vida es mayor a la de ella porque se entrega al Dios.

---

<sup>57</sup> Las referencias al acto de comer van en aumento: existe la tentación de “comer direto da fonte” (p. 83), cuya penitencia es comer sin parar y la autofagia; “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabath” (ibid.); “por que teria eu medo de comer o bem e o mal? se eles existem é porque é isto que existe” (p. 93) etc.

<sup>58</sup> En esa espiral reconocemos una caracterización de la estructura circular de *A paixão*.

<sup>59</sup> La narradora dice “somente tendo a vida do mundo, eu me teria” (p. 79).

*minha vida se partindo para me procrear*

En tanto humana no es el Dios y quiso verlo. La búsqueda de esa grandeza le hizo caer en la tentación de ver, saber y sentir; la condujo al infierno donde encontró un Dios indiferente. La búsqueda de Dios implicó su condenación que compara con “o mais orgiaco de mim mesma” (p. 83). En el presente de la narración G. H. corrige, esa tentación era la “santidade humana” (p. 84).

Desta tentação no deserto, eu leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo (ibid.).

En esta parodia de Cristo, advertimos la agonía de G. H. En sincronía con el proceso de narración, confiesa que entiende “o que é provação [...] significa que a vida está me provando [...] significa que eu também estou provando” (ibid.).<sup>60</sup> Del regocijo que genera esa comprensión, inducida por la tortura, nació en ella “um soluço que mais parecia de alegria” (ibid.).

era o de minha vida se partindo para me procrear. Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda, como a de uma flor (ibid.).

En su sollozo se cifra su muerte y renacimiento: la vida de G. H. se partía para parir un ser delicado como un embrión. Evocando su infierno le habla al Dios: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim” (p. 85).<sup>61</sup> Tal dislocación del lenguaje, al intentar expresar la experiencia de lo incomprensible, es seguida del silencio, que en el texto se manifiesta con un espacio en blanco. De este modo aparece otro rasgo de los ritos de paso:

Symbolic experience –whether in drama, poetry, myth, the arts, or trance– holds forth its particular kind of information, eluding words but nonetheless significant and real. On other, deeper, less verbal, less cognitive levels, we are moved to understand something of our lives and our place within the cosmos when we enact ritual.<sup>62</sup>

Quizá las lágrimas de G. H. atrajeron al Dios y se las ofrendó, porque ellas eran también su desierto y su infierno (ibid.). Esa situación la convertía en un ser “leve e desamparada”, un embrión. Únicamente de ese modo entendió al Dios.<sup>63</sup> Solamente

<sup>60</sup> Actualiza la afirmación “eu comi a vida e fui comida pela vida” (p.77).

<sup>61</sup> Cuando miró a la cucaracha y se sintió tan inmundicia en “súbito conhecimento indireto de mim” (p. 47).

<sup>62</sup> *TER* v. 12 s. v. “Rites of Passage”, p.383.

<sup>63</sup> I.eemos antes que comprendió su organización “através do espamo de uma exultação demoniaca” (p. 82).

sus lágrimas manifestaban y expresaban esa comprensión que así como disloca y tensa las palabras hasta romperlas, haciendo brotar de ellas el silencio –como materia blanca de entre las capas de una cucaracha–, también disloca y quiebra a la protagonista para que probablemente nazca “pela primeira vez como ser vivo”. Sus lágrimas expresaron su conocimiento de la unidad de lo existente, de los contrarios, *coincidentia oppositorum*.

*um pedaço de coisa*

Descubrió que el Dios sólo *es*, estuvo “como diante Dele e não entendia – estava inultimente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada” (p. 86). Ella tuvo todo: una cucaracha moribunda, pero quiso más, “saber desse tudo”. Vendió su alma a Dios que la dejó ver porque ella no comprendería.<sup>64</sup> Al mirar la puerta del cuarto, el armario y la ventana se percató de que luchó por poseer un tesoro que siempre tuvo: “um pedaço de coisa” (p.88) cuya opacidad la cegaba, irradiación que provenía de su simplicidad.

En la forma de caracterizar tanto la presencia de Dios como al tesoro se advierten marcas de la teología negativa. Por un lado, propone que Dios es Nada porque es excedencia del ser. Por el otro, describe su presencia como oscuridad que ciega. La crítica ha señalado que el lenguaje empleado por Clarice Lispector en *A paixão* está emparentado con el lenguaje de los místicos, en última instancia, con el de la teología negativa.<sup>65</sup> Creo que se puede hablar de una mística, pero de la inmanencia en esta obra. A diferencia de las conclusiones de Mircea Eliade, en *A paixão* lo sagrado se presenta como parte de este mundo y no en uno trascendente. La autora emplea la teología negativa porque su experiencia de la cosa desencantada, de

<sup>64</sup> En el presente del relato, la narradora explica que su incomprensión la liberará.

<sup>65</sup> Acerca del empleo de la paradoja, en *A paixão*, Benedito Nunes comenta: “deparamos como os paradoxos que caracterizam a teologia negativa. Deus não pode ser concebido por intermédio de qualquer categoria. Estando acima do ser ou da existência, nada é. O nada exprime essa realidade sumamente negativa, da qual, como se vê em Dioniso Areopagita, não se pode falar”, en Benedito Nunes, Op. cit., nota 13, pp. 55-56. Sobre teología negativa remito al lector a Ermanno Ancilli, Op. cit., v. II s. v. “Inefabilidad” y a TER v. 15 s. v. “Via Negativa”. También véase Pseudo Dionisio Areopagita, “Teología mística”, en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, 2ª ed., Madrid, BAC, 1995, pp. 371-380; y Juan Martín Velasco, “La estructura del fenómeno místico”, en Op. cit., pp. 351-356.

la potencia de la inmundicia y del ser sin atributos ni adjetivos, coincide en el énfasis de aquella en el fracaso del lenguaje. La diferencia estriba en que para la teología negativa Dios, no el mundo, es inefable. Este cambio de horizonte únicamente pudo suceder en el siglo XX.

G. H. describe su lucha por poseer el tesoro –mediante la hipérbole– como una marcha por el desierto que inició en la prehistoria (p. 88), “trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede”, en la que al final “quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão” (ibid.) encontró que siempre lo tuvo. La hipérbole contrasta con la simplicidad del hallazgo y con su confesión de que volvería a entregar su vida, no para encontrar preguntas ni resolver respuestas, sino para descubrir la existencia del enigma.

*a explicação de um enigma é a repetição do enigma.*

*O que És? E a resposta é: És.*<sup>66</sup>

Un enigma tiene frecuentemente la forma de una paradoja. Podría citar varios enunciados de *A paixão*, como el epígrafe que corresponde a esta parte de mi comentario, que ejemplifican esta configuración del lenguaje. Son enunciados que dejan perplejo al lector por su hermetismo, oscuridad y, a veces, contradicción lógica.<sup>67</sup> Exponer e intensificar las paradojas de la existencia es una función de los ritos de paso. Aunque estos intensifican la ansiedad que producen las paradojas de la existencia, también las mitigan,<sup>68</sup> Durante su iniciación G. H. las confrontó y quiso resolverlas al comerse la cucaracha, pero fracasó.

La teología negativa emplea paradojas para hablar de Dios porque el lenguaje “is at best a pointer”, ya que no puede expresar la realidad última o los eventos que rebasan la cotidianidad, tales como la epifanía, la experiencia religiosa, amorosa, narcótica o estética. Las paradojas señalan un más allá de la experiencia y del lenguaje.<sup>69</sup> Clarice Lispector, al aludir y tematizar los límites de la experiencia y el lenguaje, crea paradojas, antítesis, oxímoron. De este modo toca dos de las grandes

<sup>66</sup> Aquí se advierten ecos de la respuesta de Dios a Moisés: “Yo soy el que soy” (*Ex* 3, 13-15).

<sup>67</sup> *TER* v. 11 s. v. “Paradox and Riddles”, p. 191.

<sup>68</sup> *TER* v. 12 s. v. “Rites of Passage”, p. 382.

<sup>69</sup> *TER* v. 11 s. v. “Paradox and Riddles”, pp.191-192.

disyuntivas en las que se debate la cultura occidental: la fe y la razón<sup>70</sup> y el entendimiento del mundo a través de las palabras y no del silencio.<sup>71</sup> De ahí que resulte tan desconcertante el final de *A paixão*, su precipitación hacia el silencio cuando elige adorar y no entender.

Algunas veces el conocimiento adquirido durante un rito de iniciación consiste en la revelación de un enigma. La narradora dice, usando el copretérito, que ante el enigma “tremia toda por medo do Deus” (p. 89), y luego, en tiempo presente, “Tremo de medo e adoração pelo que existe”, cuya vibración choca contra ella, que es “semente”, es decir, germen o embrión. Con mayor frecuencia el tiempo presente se impone en el relato. Ella *es* origen, ése es el enigma. La narradora pudiera partir de la premisa de que todo tuvo un origen cuando dice que ella y la cosa están hechas de la misma materia. Creo que alude a la enseñanza teológica de que Dios hizo el cielo, la Tierra y todas las cosas, pero ella omite a Dios. Más que compartir un mismo creador, el cielo, la Tierra y todas las cosas comparten la misma materia.<sup>72</sup>

La narradora odia esa visión, no quiere ese mundo, no quiere ser creadora. En ella todavía existe un resabio que quiere nombrar, que no soporta la desnudez de la cosa y el tedio que provoca, “ínsosso e se parece com a coisa mesmo” (p.91) y es la única forma de sentir lo atonal. Su exasperación es una de las formas de entrar en contacto con la vida, otras son el arte y el amor, en última instancia, crear. El tedio es la falta de sabor del paraíso y por ello G. H. extraña el infierno. La tentación de vivir *la vida* y no *su vida* la condujo al pecado<sup>73</sup>, “a danação” (p. 53) de su vida. Por medio

<sup>70</sup> Ibid. p.194.

<sup>71</sup> TER v. 13 “Silence”, p. 321.

<sup>72</sup> Esa materia única podría ser lo que Amariles G. Hill advierte en los textos de Clarice Lispector como influencia de la noción de Spinoza de la “substancia única e infinitad de la substancia”, véase Amariles G. Hill, “Referências cristianas e judaicas em *A maça no escuro* y *A paixão segundo G. H.*”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento* (Barcelona), extraordinarios 2 (1997), p. 73. Antonio Maura coincide en señalar la presencia de esta noción en *A paixão*: “al descubrirse formando parte de la misma entidad incognoscible que engloba tanto a la cucaracha como a las iniciales G. H., penetra en un ámbito neutro, donde no existen respuestas ni explicaciones debido a que todo ello es la misma substancia divina”, en Antonio Maura, “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”, en Ibid., p. 79. En otra obra de Clarice Lispector encontramos una ejemplificación de esa sustancia cuando Lori le explica a Ulises porqué usa la expresión “o Deus”: “Ele é substantivo como substância. Não existe um único adjetivo para o Deus”, Clarice Lispector, Op. cit., p. 145.

<sup>73</sup> Desistió de todo (p. 53) para entrar en el seno de la naturaleza. Caminó hacia *la vida* (abandonando *su vida*) e ingresó al núcleo.



de la narración-ritual quiere recuperarse a sí misma, como lo ha dicho desde el principio, y restaurar el mundo.

*humanização anterior*

Debió repetir la experiencia y ser más grande que su miedo para ver por dentro su “humanização anterior” (p. 92), como vio el interior de la cucaracha. El preámbulo a su visión impostergable es una explicación sobre la falta de connotaciones morales de la verdad,<sup>74</sup> tan simple es que puede considerársele fatal. Ejemplifica ese carácter irrevocable aludiendo explícitamente a que el deseo incestuoso es la base la personalidad. En otras palabras, el incesto es una parte que compone el fatal material de la “humanização”.

Descubre que la gracia y la salvación son estados inherentes y que la esperanza no es necesaria. Hallazgos opuestos a su postergación del presente como una promesa del futuro. Valores a partir de los cuales se había construido. De este modo se coloca ante la posibilidad de abandonar una vida organizada por la esperanza en el futuro “em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo” (p. 94), la esperanza que “é hoje” (ibid.).

Este conocimiento y rechazo de su “humanização anterior” se traduce en siempre necesitar y siempre tener. La narradora expresa, en primera persona del plural y en tiempo presente, esa lógica de la carencia que determina la relación con los animales, las plantas, el mundo y con Dios: “E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos” (p. 96). La pobreza del conocimiento y la experiencia de Dios dependen de la poca capacidad para la carencia. Por ello G. H. propone aumentarla infinitamente, no para tener un Dios infinito sino para tener infinitamente a Dios, que está infinitamente necesitado.

El empleo de la primera persona del plural aglutina a la humanidad entera.<sup>75</sup> Estimo en ello uno de los momentos culminantes de la comunidad entre yo, lectora, y

<sup>74</sup> Me recuerda el título de un texto de Friedrich Nietzsche, *Verdad y mentira en un sentido extramoral*.

<sup>75</sup> Sobresale el empleo de la primera persona del plural. A mi juicio, su presencia comienza a crear el efecto de comunidad entre nosotros lectores y la narradora a partir del momento en que ella ve desde la ventana del cuarto de servicio la ciudad de Río de Janeiro (pp. 66-68), pues remite a una imagen emblemática de Brasil.

la narradora-protagonista. Me recuerda la oración del *Padre Nuestro* que se reza en la primera persona del plural y que tiene como tema la relación de la humanidad con Dios.

La lucha de G. H. siempre fue contra la realidad, lo que le impedía probar el sabor de lo vivo: “quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas” (p. 99) como su propia alma. Esa delicadeza exige un trato especial que su “pata humana”, su tercera pierna, no permite.

Esa “pata” convierte a los seres humanos en animales incapaces de estar en contacto con la cosa. No obstante, no es una torpeza inherente, es una pata “demais”, que sobra, es la tercera pierna. Esa pierna excedente también es el “tempero” que le evitaba saborear las cosas. Por consiguiente, exclusivamente quienes son delicados prueban directamente la cosa, ya sea un ser inocente, como un niño o como la propia protagonista, pues es un ser iniciado.

Sin embargo, su iniciación es incompleta si no tiene el valor de poseer una moral diferente “que prescinde da beleza” (p.100). No desea adornar el núcleo y acepta el tedio. Ella se transforma para su mundo insaboro, incoloro, neutro y crudo. A través de la desilusión que le provoca despedirse de la belleza se cumple la promesa. Esta consumación y la desilusión sólo son posibles porque ella ha sido torturada, ha pasado por el infierno donde aprendió “que há um modo muito mais profundo de amar, e esse modo prescinde do acréscimo da beleza. Deus é o que existe, e todos os contaditórios são dentro do Deus, e por isso não O contradizem” (p. 102). Para este momento hemos entendido la elección del epígrafe: resume la unidad de lo existente.

---

Como ya he dicho la falta de nombre de la narradora-protagonista, el acertado empleo reiterativo de los deicticos y del tiempo presente, permiten la introyección de la experiencia. La narradora refuerza esos efectos valiéndose de la primera persona del plural.

*só posso entender se a sentir de novo  
e só posso explicar de novo sentindo*

Despedirse de la belleza lleva a la narradora a considerarse fuera de sí misma, lo que afecta el relato.

Agora aquilo que me apela e me chama é o neutro. Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase, que também não é mais o que chamávamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo (p.103).

Dentro de ese “éxtasis”, por eso ha dicho que está fuera de sí misma,<sup>76</sup> G. H. habla mudamente y le duele porque, todavía un miembro “demais”, el “condimento da palavra” (ibid.) interfiere en su contacto con la cosa. Para que éste sea total debe abolirse ella misma así como abolir el lenguaje.<sup>77</sup> Después de esta descripción ambigua y poderosamente intrigante, la narradora aumenta la expectativa cuando confiesa que no ha contado todo: adquiere un tono de secreto a punto de ser revelado.

G. H. no debía sentir náusea por la cucaracha (aunque la sentió) porque estaba hecha de la misma materia que ella y que todas las cosas. Debía renunciar a trascender (la belleza, el condimento, la palabra) para redimirse al comer la cucaracha (¿el secreto revelado?). Su única guía fue el trance, el estado hipnótico del *medium*. Pero esa no era la única manera, es decir, existía otro modo, pero no para ella, hacerlo conscientemente. La narradora resalta la novedad del sudor que la cubría para retrasar la revelación de su ingesta y aumentar la expectativa.

La protagonista le explica al interlocutor que en eso residía su experiencia de la raíz, que no era buena sino “muito ruim”. Probó su sabor “ruim” que, no obstante, “tinha uma extraña graça de vida” (p. 106). A partir de la evocación de ese sabor, la narradora agrega una reflexión sobre uno de los problemas en la relación memoria, experiencia y escritura: “só posso entender se a sentir [a graça] de novo e só posso explicar de novo sentindo” (ibid.). Allí toca directamente una de las “convenciones”

<sup>76</sup> La palabra éxtasis proviene del griego y significa “‘to be placed outside’, as well as, secondarily, ‘to be displaced. [...] *Ecstasy* can thus mean both the seizure of one’s body by a spirit and the seizure of man by divinity”, en *TER* v. 5 s. v. “*Ecstasy*”, p.11. Esta capacidad de salir de uno mismo puede lograrse sin motivo aparente, puede ser inducida (a través de meditación, autohipnosis, ayuno, drogas, manteniendo la mirada fija en un objeto o por la repetición ritual de determinadas palabras o movimientos), e inclusive puede ser profano, en *TER* v.12 s. v. “*Sacred and Profane the*”, p. 520.

<sup>77</sup> La oración verdadera consistiría en un murmullo sin sentido humano, “seria a minha identidade tocando na identidade das coisas [...] em relação ao humano seria: ser” (p. 86).

que estructuran el texto: la experiencia es insustituible como medio de conocimiento de lo real y únicamente se puede dar cuenta de ella mientras sucede, durante su acaecimiento, lo que tensa el lenguaje humano por ser diacrónico. De ahí que predomine el tiempo presente. Asimismo apunta hacia el carácter ritual de *A paixão*.

El crítico brasileño Benedito Nunes expresa acertadamente una de las dificultades que encuentra quien pretende glosar *A paixão*: “a visão transtornante da personagem-narradora é inseparável do ato de contá-la”.<sup>78</sup> Resulta sumamente difícil deslindar la narración sobre lo que sucedió el sábado por la mañana del relato de lo que le ocurre a la narradora al momento de contarlo, aparentemente durante el domingo siguiente. La narradora se encuentra “dividida entre a perda e a reconquista, entre o presente e o passado”,<sup>79</sup> esta escisión explica su carácter vacilante, que ha sido comentado previamente.

Esta falta de límite entre el presente y el pasado provoca cambios temporales hasta dentro de la misma oración, por ejemplo, de pretérito a presente o a la inversa, para indicar que vive nuevamente la experiencia, porque necesariamente debe ser de este modo, de lo contrario G. H. no puede narrar. Tanto la oscilación temporal como la repetición de la iniciación inducen las reflexiones metatextuales de la narradora y su diálogo con el interlocutor inventado. A éste le dirige el relato, le muestra como la materia de su experiencia la perturba a ella, a la narración y al lenguaje

G. H. vomitou o desayuno y con él su exaltación, lo que funciona como la purga obligatoria y previa al acto de comer alimentos sagrados o la teofagia.

eu me sentia fisicamente simples como uma menina. Teria que ser assim como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata (ibid.).

En ayunas, pura, como una niña que va a comulgar por primera vez, G. H. avanzó y comió parte de la cucaracha. Sin embargo, lo hizo en “una vertigem” durante la cual se ausentó, perdió la noción del tiempo y la conciencia de sus actos (para nosotros, los lectores ese acto permanecerá en el misterio, siempre será un secreto, un enigma). El éxtasis se traduce en elipsis. Después tuvo miedo de percibir restos en su boca y se avergonzó de la forma en que lo hizo. No quiso probar y conocer el sabor de la

<sup>78</sup> Benedito Nunes, Introdução, a *A paixão segundo G. H.*, p. XXVII.

<sup>79</sup> Ibid.

cucaracha. Pero el vago recuerdo se corporeizó en náusea. El sabor de la cucaracha la hizo escupir, pero se detuvo cuando comprendió que “estava desfazendo tudo [...] estava me renegando” (p. 107). Se sentó de nuevo en la cama. Por medio de dos preguntas sugiere dos posibles derroteros a los que la conduciría comer la cucaracha. la narradora concilia ambos, haciéndolos equivalentes en un tercer enunciado afirmativo: “O divino para mim é o real” (ibid.). La necesidad y la carencia son los modos de poseerlos.

Aunque lo niegue, fue necesario que se comiera la cucaracha para comprender que “a lei é que eu viva con a matéria de uma pessoa e não de uma barata” (p. 109): que su destino, como el de todos los seres vivos, es “aquilo que a carência fizer” (ibid.); y que ella ahuyenta la soledad y se revela con toda nitidez en el amor. La carencia y el amor dan permanencia al ser humano en cuanto individuo y especie, le son inherentes y únicamente requieren “o golpe da graça — que se chama paixão” (ibid.), es decir, la alegría y la comprensión de que “eu sou o que é vivo” (p. 110). Un estado de equilibrio precario, por su brevedad, en el que se descubre qué es estar vivo:

Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é intangível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serci, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (ibid.).

## ¿Evangelio o Apocalipsis?

*A condição humana é a paixão de Cristo*

Desde su título, elemento paratextual clave, *A paixão segundo G. H.* anticipa las relaciones intertextuales que la narración establece con el Viejo y el Nuevo Testamento bíblicos. De este modo se remite al lector particularmente a la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo y al testimonio que de ello dan los Evangelistas. La propia organización del libro refuerza esta hipótesis, pues está dividido en treinta y tres apartados que coinciden con los años que vivió Cristo. Asimismo su figura es aludida explícitamente dentro de la novela.

### La pasión

G. H. recuerda que sentada en la cama con las manos cruzadas en su regazo se aproximó a la “coisa mais forte que já me aconteceu” (p. 114). Supo que su raíz existía, aunque nunca la alcanzaría; que al comerse la cucaracha realizó “o ato ínfimo” (p. 115) que siempre le había faltado, así se había “deseroizado”, dio el primer paso para comenzar a andar el camino y rompió completamente su caparazón. Supo que realizaría su destino humano al entregarse “ao que já é inhumano” (p.115), a lo desconocido, la única entrega posible.

Dejó de temerle al presente y alcanzó la confianza de saber que el mundo era independiente de ella. Confiesa que no comprende, ni comprenderá sus palabras, sólo atina a decir “a vida se me é” (ibid.). Benedito Nunes interpreta las oraciones con pronombres reflexivos de *A paixão* como

o indicio do dilaceramento da narradora, presa à identidade impessoal do ser na visão silenciosa que a solidariza com as coisas, e obrigada a aprofundar, pela narrativa, a despeito de sua busca do inexpressivo, a distância entre ser e dizer, entre a imanência e a transcendência, entre a realidade e a linguagem.<sup>1</sup>

Las palabras anteriores, junto con la confesión de G. H., quien dice no comprenderlas, preceden el final del relato (“E então adoro. \_ \_ \_ \_ \_”),<sup>2</sup> su precipitación hacia el silencio. De acuerdo con Benedito Nunes, interpreto este final como consecuencia de

<sup>1</sup> Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, pp. 64-65.

<sup>2</sup> En la traducción al español los seis guiones son sustituidos por tres puntos suspensivos, véase Clarice Lispector Op. cit.

la materia de la narración, esto es, G. H. se disuelve mientras narra su disolución que se advierte en el relato como la fuga del significado, “ambas se produzem como [...] esvaziamento da alma e da narrativa”.<sup>3</sup>

G. H. alcanza la adoración porque se ha desheroizado al escoger desistir, y reconoce en ello su misión secreta y su condición.

Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sim mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro (p. 114).

De ese modo la protagonista pierde su nombre, su voz y su identidad.<sup>4</sup> Desistir la convierte en “pessoa humana” (nótese la redundancia), lo que implica asumir su condición humana a partir de la inmundicia. ¿Por qué adora y no comprende, como se propone al inicio? La precipitación hacia el silencio significa el fracaso anhelado por G. H., la consecuencia última de errar. A nosotros, lectores occidentales, nos provoca un gran desconcierto porque disiente con un presupuesto fundamental de nuestra cultura, es decir, que el acto de comprender equivale a que lo entendido puede ser *siempre* explicado mediante las palabras. Por otro lado, el desconcierto también proviene de la provocación a nuestra configuración, que pregona la razón como la única facultad capaz de comprender el mundo y de explicarlo y que desecha la intuición o la fe. El verbo “adorar” posee fuertes connotaciones religiosas emparentadas con la fe, como respuesta a un misterio. En la *Enciclopedia Judaica Castellana* leemos:

las oraciones de adoración [...] expresan el reconocimiento hacia la maravilla y la grandeza de la obra de Dios [...] la eternidad de la creación de Dios, principalmente por el orden y la armonía que existe en el universo<sup>5</sup>

En algunos casos, dentro de distintas tradiciones religiosas, las oraciones más importantes pueden ser aquellas que suceden en y a través del silencio.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Benedito Nunes, Op. cit., p. 65. Véase el primer capítulo de esta tesis.

<sup>4</sup> “o Mim será, para G. H., o lugar da identidade plena do sujeito e do Outro”, Ibid.p. 64.

<sup>5</sup> Véase *Enciclopedia Judaica Castellana*, dirigida por Eduardo Weinfeld, México, Editorial Enciclopedia Judaica, 1951, v. 8., s. v. “oración”.

Retomemos el primer enunciado del párrafo destacado anteriormente: “Chego à altura de poder cair”. Sólo es posible escoger la desistencia, perder la voz y hundirse en el silencio porque se ha transitado la trayectoria de la vida que G. H. equipara con el Vía crucis “a passagem única, não se chega senão a través dela e com ela” (p. 113). Recordemos que la cucaracha también es el único acceso a la experiencia de la inmundicia, y advirtamos la parodia de la liturgia católica. Durante la misa, una vez que el sacerdote ha consagrado el pan y el vino, la congregación responde: “Por Cristo, *con Él y en Él*, a ti Dios Padre omnipotente, en la unidad del Espíritu Santo, todo honor y toda gloria por los siglos de los siglos”.<sup>7</sup> Dentro del contexto católico, únicamente se llega a Dios través de y con Jesucristo.

Pero, sobre todo, se advierte que la equiparación entre vida y Via Crucis convierte el momento de la desistencia, de la “deseroização” y del silencio en la pasión de G. H. y propone implícitamente una lectura de su relato a semejanza de la pasión de Cristo.

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes de subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu soubisse a ponto de ter onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita como o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não e outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo (p.112).

Para lograr la desheroización, el fracaso y la mudez, es necesario subir –como Cristo el monte Calvario– a la cúspide del edificio de la identidad y de la civilización para despeñarse; esto se da de manera simultánea al acto de erigir un lenguaje que cuando falla ofrece lo que a él escapa, aquello que permanece en el silencio: un proyecto equivalente a construir un texto como *A paixão*.

Asimismo el pasaje citado se convierte en un alegato en favor de la literatura. La metáfora implícita del camino alude a la vida e igualmente a una defensa del

<sup>6</sup> TER v. 11, s. v. “Prayer”, p. 491. “Silence allows God to speak directly to the heart, and it allows the person to overcome human pettiness and to depend directly on God” en TER v. 13, s. v. “Silence”, pp. 322-323.

<sup>7</sup> Las cursivas son mías. Según el *Diccionario de la espiritualidad*: “habiamos muerto con él y en él”. en Ermano Ancilli, Op. cit., v. 2 s. v. “Jesucristo”, p. 377.



relato. No se puede llegar al final del relato sin antes haberlo leído (igualmente se llega a la vida, que es la muerte, según el epígrafe y el conocimiento revelado durante la iniciación, porque se la ha vivido). El relato ya es en sí mismo un camino. Alguien podría pensar que los otros apartados pudieron haber sido omitidos, que son un agregado y que no eran necesarios los encadenamientos, las repeticiones, las paradojas y las peticiones de ayuda de la narradora para llegar al párrafo anterior. Precisamente la posición opuesta es la que sostiene G. H. El relato, cualquier relato, existe por todos aquellos recursos que lo componen. Ellos son el relato y sin atenderlos en su totalidad no podemos comprender la urgencia de G. H. por decir, el carácter de la experiencia y sus consecuencias. Su morosidad, sus encadenamientos, sus repeticiones y sus paradojas hacen de esa narración una espiral tortuosa. Leer *A paixão* no es fácil, literalmente es un Vía Crucis.<sup>8</sup>

La defensa del relato implica amparar al lenguaje junto con su contrario. El fracaso de la voz crea una grieta por la cual brota el silencio y se acepta “como a possível linguagem” porque es el lenguaje del mundo, de las cosas y de todos los seres.<sup>9</sup> Su vida más profunda, el ser, no tiene sabor ni nombre, existe sin adjetivos, es neutra. Este reconocimiento alienta a G. H. a admitir el dolor como parte inherente y no como mero accidente de la condición humana. ¿Por qué la equipara con la pasión de Cristo? En mi intento por dar una respuesta quiero comenzar con la noción del Verbo Encarnado.

El *Evangelio según San Juan* comienza con un prólogo que se conoce como el himno a la Palabra (Jn 1, 1-18), que se inicia del modo siguiente:

En el principio existía la Palabra  
y la Palabra estaba con Dios,  
y la Palabra era Dios (Jn 1,1).

<sup>8</sup> Uno de los primeros escritores en poner en evidencia la coincidencia entre el acto de narrar y lo narrado es Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas*.

<sup>9</sup> Véase Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

El himno continúa exaltando la Palabra como el agente de la Creación, la revelación y la redención.<sup>10</sup> Aproximadamente hacia la mitad indica la relación filial entre Dios y Jesucristo, su hijo único.

Y la Palabra se hizo carne  
y puso su Morada entre nosotros,  
y hemos contemplado su gloria,  
gloria que recibe del Padre como Hijo único,  
lleno de gracia y de verdad (Jn. 1, 14).

De acuerdo con la interpretación tradicional, aquí se declara que Jesús es el Verbo Encarnado, porque es Dios encarnado y con Dios está la Palabra y Dios es la Palabra. Al menos en los textos por mí consultados donde se analiza *A paixão* o el tema del lenguaje en la obra de Clarice Lispector o sus influencias bíblicas, no he hallado mención alguna sobre la posibilidad de que la escritora brasileña desarrolle esta hermosa metáfora en *A paixão*. ¿Por qué nadie se ha planteado esta hipótesis, si es conocida de sobra la dimensión ‘sagrada’ tanto de la autora como de su obra, su preocupación por la palabra y la influencia del Nuevo Testamento?

Creo que no exagero --y los concedores de la obra de Clarice Lispector podrán desmentirme-- si afirmo que esa metáfora bien pudo ser creada por ella, aunque ha existido desde mucho tiempo atrás. Tampoco miento si imagino que pudo haberle creado una atracción y una fascinación extrema.<sup>11</sup> Sugiero que Clarice Lispector desarrolla la metáfora del Verbo Encarnado porque en su libro participamos tanto en la pasión de G. H. como en la pasión del lenguaje.<sup>12</sup>

La pasión de Cristo consiste en la humillación y tortura (golpes, ascensión al monte Calvario y crucifixión) que inducen su muerte, después de haber sido

<sup>10</sup> TER v. 8 s. v. “God”, p.10.

<sup>11</sup> “[Nélida] Piñon spoke about Lispector’s lifelong love affair with Catholicism and Christianity, which partly explains the Christian imagery in so many of her narratives”, Nelson H. Vieira “Clarice Lispector: A Jewish Impulse and a Prophecy of Difference”, en *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity*, Gainesville, UP of Florida, 1995, p. 121, citado por Naomi Lindstrom, “Clarice Lispector’s World Cultural Allusions”, <http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaios/lindstrom.html>, 16 de diciembre de 2002.

<sup>12</sup> Benedito Nunes ya había señalado que los personajes de Clarice Lispector están poseídos “pela paixão da linguagem”: “Por um lado, buscando exprimir-se, aderem às palavras de maneira plena; mas por outro, seduzidas pela idéia de plenitude, sentem-se prisioneiras dentro das palavras que as dominam”. Op cit, p. 108.

traicionado por Judas. Para él no existe otro camino que conduzca a la pasión;<sup>13</sup> además es la culminación de su vida, su momento más alto.<sup>14</sup> Análogamente según *A paixão* no existe atajo para alcanzar la pérdida de la identidad y el silencio. Tanto G. H. como el lenguaje deben transitar su Vía Crucis, que es el propio relato.

Al evocar su iniciación la protagonista dice que fue torturada. Conoció y permaneció “dentro do que é” (p. 54.) y como el ortóptero fue partida en dos (p. 75) por la vida “até se chegar a ser um núcleo” (ibid.). G. H. confrontó su núcleo, que es simultáneamente infierno y paraíso, indivisible e indeterminado, insaboro, incoloro y crudo. Al reducirse a un núcleo G. H. se observó sin atributos y adjetivos, perdió su nombre e ingresó en el silencio.

G. H. realiza la evocación por medio de una narración cuyo carácter performativo resalta, es decir, el relato se construye a medida que avanza la lectura. Dar cuenta de la experiencia, mientras sucede, tensa el lenguaje humano y enfatiza su carácter temporal. Por otro lado, el carácter límite de la experiencia vivida afecta a la narradora y, por consiguiente, al proceso de enunciación, al relato y al lenguaje mismo. Al intentar expresar la experiencia de lo incomprensible la narradora disloca las estructuras sintácticas<sup>15</sup> y emplea figuras retóricas (tales como la paradoja, la antítesis y el oxímoron) que apuntan a un más allá de la experiencia y del lenguaje.<sup>16</sup> Sin embargo, la consecuencia más radical de la repetición de la iniciación es que la narradora se percata de que la palabra, el medio del que se ha servido para vivirla y organizarse probablemente “pela primeira vez como ser vivo” (p. 84), interfiere en su contacto con el núcleo. Y para que éste sea total debe abolirse ella misma así como abolir el lenguaje. Dislocarlo y tensarlo hasta romperlo, haciendo brotar de las

<sup>13</sup> “La pasión es --para este autor-- el camino necesario de la gloria y el medio de glorificar a su Padre dando a conocer su Nombre a los hombres”, en Ermano Ancilli, Op. cit., v. 2 s. v. “Gloria”, p. 676.

<sup>14</sup> Su pasión y muerte es “el arco de bóveda de toda su vida”, Ibid. s. v. “Jesucristo”, p. 376.

<sup>15</sup> “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim” (p. 85).

<sup>16</sup> *TER* v. 11 s. v. “Paradox and Riddles”, pp. 191-192. Bendito Nunes considera que “o dilaceramento do sujeito e da linguagem” es una de las consecuencias de la transgresión de G. H. Reconoce “o dilaceramento” (tortura, despedazamiento en portugués) en las frases con pronombres reflexivos, en las figuras de repetición y en las paradojas, lo que manifiesta la obligación de la narradora a “aprofundar, pela narrativa, a despeito de sua busca do inexpressivo, a distância entre ser e dizer, entre a imanência e a transcendência, entre a realidade e a linguagem”. Más adelante concluye: “é uma escritura conflitiva, autodolacerada, que problematiza, ao facer-se e ao compreender-se, as relações: linguagem e realidade”, Op. cit., pp. 63-65 y 146.

palabras el silencio, lo que se corresponde, a su vez, con su núcleo duro, que emerge entre los escombros del edificio de su identidad derrumbada y de sus comillas violentadas en concordancia con la materia blanca que surge entre las capas de la cucaracha.

Resulta evidente que la tortura de la narradora se traslada al relato. Éste se convierte en el Vía Crucis de G. H. y del lenguaje. Las palabras padecen el suplicio de G. H., por ello afirmo que su pasión es la pasión del lenguaje, la del Verbo Encarnado. A través de esta relación metafórica se aprecia de manera más clara el vínculo de la pasión de Cristo con *A paixão*.

Cristo alcanza la gloria y la vida eterna; paralelamente G. H. experimenta “a glória simples” (p. 111) y se desprende de su identidad y el lenguaje expresa el silencio. Según la interpretación religiosa, Cristo debió padecer y morir en la cruz para resucitar y salvar a la humanidad. Clarice Lispector toma esa secuencia para crear, de manera análoga, su libro. De este modo, la metáfora del Verbo Encarnado cesa de serlo en *A paixão* porque la narradora es la encargada de torturar literalmente la palabra y el verbo.

*é o polo oposto do  
sentimento-humano cristão*

Cuando G. H. dice “A condição humana é a paixão de Cristo” parece repetir y adherirse a la esperanza en la salvación mesiánica:

para obtener la salvación e insertarse en el misterio de la vida, es necesario morir y prolongar en la propia carne, en el propio espíritu, los sufrimientos de Cristo.<sup>17</sup>

Esto se da en correspondencia al hecho de que él asumió “la condición humana”.<sup>18</sup> Los teólogos insisten en que la pasión de Cristo debe ser interpretada siempre en relación con los acontecimientos previos de su vida (incluso a partir del relato de la creación en el *Génesis*) y en relación con su muerte y, sobre todo, su

<sup>17</sup> Ancilli, Op. cit., v. 3 s. v. “Sagrada Escritura” p. 329.

<sup>18</sup> “sin cludir ninguna de las penalidades que ésta conlleva [...] Carga sobre sus hombros la historicidad humana, sujetándose a las fatigas, al crecimiento físico y psíquico, a cambios y nuevos conocimientos, en sus ideas y en sus sentimiento, condicionado por las circunstancias históricas, geográficas y raciales de su existencia terrena”, *Ibid.*, v. 2, s. v. “Jesucristo”, pp. 375-376.

resurrección. Esta última representa el perdón de los pecados y la esperanza de la vida eterna. Desde esta perspectiva, su pasión y muerte tienen sentido porque son los pasos necesarios para resucitar y vivir verdaderamente.<sup>19</sup>

Mi sugerencia de que en *A paixão* se desarrolla la metáfora del Verbo Encarnado, o mejor dicho, la pasión del verbo, me exige atender a las consecuencias de la pasión de Cristo, en el plano religioso, en concordancia con la pasión del lenguaje. Si el silencio es el momento más alto de la palabra, ¿existe algún indicio que insinúe su resurrección? O en otras palabras, ¿hallamos en el libro una propuesta sobre la vida del lenguaje después del silencio?

A la luz de la promesa de la vida eterna la muerte se convierte en una puerta hacia la vida: “Se muere para resucitar, se resucita para vivir, se vive para no morir jamás”.<sup>20</sup> Este planteamiento me remite al momento en G. H. reconoce que es la mujer del mural y descubre que su vida “fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte” (p. 43).

Así, en cuanto mujer ella comparte la vida de todas las mujeres que han vivido antes que ella o que vivirán después de ella, porque la muerte solamente es una de sus etapas. Más adelante esta idea de la continuidad de la vida se depura cuando la narradora afirma que hallar el tesoro tiene como requisito reconocer que todo convive con su contrario, lo que remite al epígrafe: la vida existe en la muerte y viceversa. No se hallan por separado, forman una sola y la misma unidad. Nótese que el epígrafe expresa su convivencia e igualdad y no el carácter transitorio ni de la vida ni de la muerte.

Conforme avanza el relato se va descubriendo que a través de su iniciación G. H. logró un conocimiento de la unidad de lo existente, de los contrarios. Juzgo que

---

<sup>19</sup> Sin embargo, no son los únicos “es erróneo reducir la piedad de una obra al solo episodio que le sirve de base” ya que el olvido de uno de los misterios (encarnación, nacimiento e infancia, vida oculta, vida pública, pasión y muerte, resurrección y ascensión) causa “graves deformaciones en el carácter y en la conducta”, *Ibid.*, pp. 378-379. También pueden consultarse los artículos acerca de la controversia que generó la exhibición de la película *The Passion*, producida y dirigida por Mel Gibson: “La pasión y la ira”, de León Krauze, y “La visión del Sr. Gibson”, de Mary Gordon, ambos en *Letras Libres*, (México), núm. 64 (abril 2004), pp. 40-44 y 48-49.

<sup>20</sup> *Ibid.*

existen dos momentos donde este conocimiento se expresa de manera inigualable. El primero corresponde a una descripción de Dios: “Deus é o que existe, e todos os contaditórios são dentro do Deus, e por isso não O contradizem” (p. 102). El segundo pertenece al instante en que reconoce que al comerse la cucaracha se había “deseroizado” y había partido por entero su propio caparazón.

Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido [...] e só realizaria o meu destino especificamente humano, se me entregasse, como estava entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (p. 115).

De este modo, por medio de la pasión se le revela la alegría y la comprensión de que “eu sou o que é vivo” (p. 110), y no exclusivamente lo que es humano.

Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é intangível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (ibid.).

Al preguntar G. H. si habla de la muerte o para después de la muerte, está preguntando cuál es el sentido de sus palabras en franca alusión a la promesa de la vida eterna del cristianismo y el advenimiento del reino de Dios. Atendiendo al hecho de que G. H. pasa por un rito de iniciación, o bien padece la pasión, ella muere y renace, pero no en el mundo prometido por Cristo y los evangelistas. Ella muere y renace para *el* mundo donde todo solamente *es*. ¿Qué sucede con el lenguaje?

¿No es la propia existencia de *A paixão* una respuesta a lo que le ocurre al lenguaje después de precipitarse hacia el silencio? *A paixão* es una propuesta de lo que es el verbo después de su pasión.

La misma narradora confiesa, al comenzar su relato, que tiene que “forçar a palavra” de otro modo “a mudez me engolfará” (p. 14) y “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (p. 22). Este forzamiento y extrañamiento de la palabra consiste en el empleo de una puntuación inusual, de palabras inventadas (“remotidão”, “sentimentação”), de los tiempo presente y copretérito, de verbos activos y performativos, de paradojas, antítesis y oximoron y de figuras de repetición. Éstas realzan las palabras, porque acentúan la carga emocional, aunque también las

desgastan porque producen el desplazamiento del significado. Este dislocamiento refleja, según Benedito Nunes, el “esvaziamento” de la narradora y del relato, de su búsqueda de lo *inexpresivo*.<sup>21</sup> La propia narradora manifiesta que el mejor arte es aquel que logra lo inexpresivo.

quando a arte é boa é porque tocou no inexpresivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito (p. 92)

La meta consiste en permanecer en el nivel de la cosa; de aquí se desprende la paradoja que origina, orienta y escenifica *A paixão*. No decir nada y, aun así, decir, porque es imperativo aunque sea imposible.<sup>22</sup> Por ello, el libro finaliza con seis guiones que se engarzan con los guiones del inicio. Benedito Nunes lo explica como un movimiento en círculo que va de la palabra al silencio y del silencio a la palabra perpetuamente.<sup>23</sup> Una pasión que se revive en cada lectura como se renueva la condición humana y como se actualiza la pasión de Cristo durante la eucaristía.

Los críticos coinciden en que el momento en que G. H. se come la cucaracha es una parodia de la eucaristía. Además de la referencia directa a la hostia (p. 99), el ortóptero ha sido partido como aquella justo antes de efectuarse la comunión durante la misa.

La eucaristía es un sacramento que forma parte de la celebración litúrgica católica. Para los devotos es un auténtico sacrificio porque repite y actualiza la pasión y muerte de Jesucristo y al participar en él entran en comunión con Cristo, con la Iglesia y con Dios. Por lo tanto, al consistir la eucaristía en un memorial que celebra su muerte y resurrección, es un rito. Si atendemos a la estructura ritual de *A paixão*, reconocemos una coincidencia más.<sup>24</sup> Mientras que durante la liturgia se celebra y recuerda a Cristo muerto y resucitado, en *A paixão* la narradora conmemora su muerte y resurrección. Si tenemos en cuenta a las marcas temporales, el acto de enunciación sucede un domingo y ése es el día del Señor, del “primer encuentro con

<sup>21</sup> Véase el primer capítulo de esta tesis.

<sup>22</sup> “Imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera”, Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka. Por una literatura menor*, Taurus

<sup>23</sup> Benedito Nunes, Op. cit., p. 132.

<sup>24</sup> En del contexto de la historia de las religiones la eucaristía se encuentra dentro de los ritos de iniciación a las religiones místicas, junto con la danza del espíritu y el rito del peyote de los indios de Norteamérica., *TER* v. 12 s. v. “Sacraments”, p. 504. También véase el segundo capítulo de esta tesis.

el Resucitado”,<sup>25</sup> cuando los católicos asisten a la iglesia para la celebración litúrgica.

Por todas las características mencionadas anteriormente, la eucaristía representa el sacramento más sobresaliente del culto católico.<sup>26</sup> Dentro de este contexto, un sacramento “comes to be exclusively identified with a set of ritual actions that are understood to be both necessary to and efficacious for salvation”;<sup>27</sup> quien participa se purifica de sus pecados y, de este modo, se prepara para ser aceptado en el reino de los cielos.

De conformidad con la parodia, G. H. cuenta que pensó que al comerse la cucaracha se redimiría y, contrariamente al significado de la eucaristía, obtendría “o antipecado” (p. 106) que opone al pecado de no comerla (“pureza fácil”). De este modo invierte la noción de pecado al identificarlo con la pureza. Asimismo la protagonista confiesa que esperaba que al ingerir el ortóptero se reuniera su cuerpo con su alma y se acercara a lo real (que equipara con lo divino), ambas expectativas contradicen el objetivo de la eucaristía que, en cuanto sacramento, es un medio de comunicación con Dios, a través de Cristo, es decir, con una realidad trascendente no immanente.

Esta parodia de la eucaristía se transforma en una parodia que alcanza la santidad y la mística católica. En el primer caso, G. H. se da cuenta de que con la ingesta de la cucaracha no lograba despojarse de todos sus obstáculos en su contacto con lo real (p. 109). Dentro del contexto católico despojarse significa deshacerse o liberarse de “algo nuestro [...] porque es un daño para el bien del alma”.<sup>28</sup> Para G. H. representa deshacerse de la belleza, del condimento, de la palabra y de su nombre; que le impedían estar en contacto con el núcleo, lo real. En cuanto a la mística:

Hay numerosos casos de gracias místicas en la recepción misma del sacramento, particularmente de la eucaristía: san Juan de la Cruz recibe la confirmación en gracia durante su primera misa; santa Teresa el desposario espiritual después de la comunión.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Paul Poupard, *Op. cit.*, s. v. “Eucaristía”, p. 582.

<sup>26</sup> Los otros son: bautismo, confirmación, penitencia, unción de los enfermos, ordenación y matrimonio. Todos los sacramentos “son ‘misterios’ por cuanto ponen de manifiesto una acción de Dios que de otra manera sería inaprensible”, *Ibid.* s. v. “Misterio” p. 1196.

<sup>27</sup> *TER* v.12 s. v. “Sacraments”, p. 502.

<sup>28</sup> Ermano Ancilli, *Op cit.*, v. 1, s. v. “despojarse”, p. 565.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 3 s. v. “Sacramentos”, p. 327.



¿Qué gracia recibe G. H.? “O golpe de graça — que se chama paixão” (p. 109) que le revela la carencia como el destino humano, la comprensión de ser “o que é vivo” y de que la esperanza y la promesa “se cumprem a cada instante” (p. 111). Esto se traduce en su “avidez pelo mundo” (ibid.), aunque paradójicamente también implica no tener necesidad de nada, incluso lograr prescindir de sí misma, lo que permite su “deseroização” y su identificación con Cristo. Aquí, de nuevo, hallamos otro cruce con la teología, pues “la gracia cristiana consiste en convertirnos en ‘hijos en el Hijo’”.<sup>30</sup>

No obstante, la gracia de G. H. se separa de aquélla, para ella “existe permanentemente” (p. 93), como consecuencia de que la salvación ya está dada, no hay que hacer nada por alcanzarla, solamente *ser*. Por consiguiente, reemplaza su esperanza en el futuro por aquella que “é hoje” (p. 94).<sup>31</sup> A semejanza de la teología cristiana, parte de la idea de Dios, pero la invierte. Afirma que Dios es mayor que la promesa de la vida eterna, “nunca pára de ser” (ibid) y eso (“luz sempre atual”) no lo soportan los seres humanos y como defensa se prometen una vida para después de la muerte.

En una reflexión metatextual, la narradora compara esa explicación con “a notícia de que o reino dos céus já é” (p. 95) e inmediatamente lo rechaza. Y únicamente por miedo esa noticia le parece un cataclismo:

Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a visa. E este é o maior susto que eu posso ter. Antes es esperava. Mas o Deus é hoje: seu reino já começou.  
E seu reino, meu amor, é deste mundo [...] (ibid).

Entonces, G. H. supo “que a promessa divina da vida” fue, es y será. Aparte de la evidente oposición a y parodia de la esperanza a través de la promesa del

<sup>30</sup> Popard, Op cit, s. v. “Gracia”, p. 696. La gracia es “todo lo que viene dado gratuitamente por Dios para ayudar a la criatura humana a obtener su fin, la salvación eterna” cuyo único camino es Cristo y a quien se debe imitar. “Gracia”, en Ermano Ancilli, Op cit, v. 2, pp. 177-179.

<sup>31</sup> Más adelante la narradora explica que la esperanza no es un artificio y que existe porque esperar, su realización no es un final sino un renacer constante de la necesidad. De acuerdo con Luis Costa Lima, G. H. elude el fatalismo porque “não recusara a esperança para que recaíste no seu oposto – neste caso a sua concepção do trágico da vida seria de um trágico estático”, Luis Costa Lima, “A mística ao revés de Clarice Lispector”, en Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, p. 338.

advenimiento del reino de Dios. En esas líneas descubrimos una alusión explícita a los evangelios, pero también al *Apocalipsis*.

Antes de proseguir con esta exposición, creo necesario explicar que entiendo por parodia. Es evidente que en los ejemplos ya mencionados (parodia de las palabras de la consagración, de la eucaristía, de la santidad y de la mística) y los que serán aludidos a continuación no existe el aspecto burlesco. Sin embargo, a partir de la obra de Mijail Bajtín y, sobre todo, en la literatura de del siglo XX, podemos hablar de la parodia no como una mera imitación o sátira. La parodia refleja nuevos estilos narrativos, patrones e intereses sociales y perspectivas psicológicas modernas; mientras que, simultáneamente, traza comparaciones con otros textos que han influenciado nuestro modo de pensar y de escribir.<sup>32</sup>

Dentro de este contexto, la repetición de cualquier texto es una parodia. Este no es el caso de *A paixão*, pues no se limita a repetir la liturgia católica ni los Evangelios ni el *Apocalipsis*. No obstante, tampoco se trata de una sátira, si no que Clarice Lispector toma como vehículo esas formas para dar expresión a la vivencia de G. H.

Desde el primer capítulo cuestioné si la narradora al presentar su texto como el resultado de la tentación del azar, sin voluntad estética que interviniera en su génesis, estaba haciendo una parodia de las Sagradas Escrituras. Quizá, parcialmente, la parodia estaría en sustituir al Espíritu Santo por el azar. Cuando G. H. describe su departamento nos da una clave importante para entender su parodia de la Biblia. Confiesa que copiar le daba seguridad porque, de ese modo, no se responsabilizaba por vivir.

La experiencia religiosa se diferencia de la experiencia estética, narcótica o sexual en que su impacto trastoca la vida de quien la vive porque ocurre dentro del marco interpretativo que otorga la religión. No considero que la experiencia de G. H. sea religiosa, aunque su impacto sea similar por que ella necesita comprenderla. Desde el inicio deducimos que carece del marco interpretativo (ésta es una perspectiva eminentemente moderna), de ahí que recurra a la Biblia bajo el signo de

<sup>32</sup> Irena R. Mark (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, s. v. "Parody", Toronto, University Press.

la parodia para lograrlo. Este uso se encuentra en el mismo nivel que la blasfemia, la herejía y la profanación. De este modo encontramos que no sólo el lector es un profanador porque lee un texto que no está dirigido a él, sino que el propio libro es el resultado de una profanación previa.

**Según G. H.**

*a notícia de que o reino dos céus ja é<sup>33</sup>*

G. H. experimentó la entrega y extravió que provoca la impotencia de la inmundicia un sábado por la mañana. Esto nos remite inmediatamente a la celebración judía del sabbat. El sabbat consiste en un día de descanso dedicado al conocimiento y veneración de Dios, que recuerda la creación, la salida de Egipto y la liberación del alma.<sup>34</sup> Partiendo de este significado, para los católicos el sábado de la semana santa, que conmemora la pasión de Cristo se conoce como sábado de gloria, porque ese día se descubrió que Jesús había resucitado: al visitar su madre y María Magdalena su sepultura la encontraron vacía. El domingo, no solamente de esa semana sino de todas, se conmemora ese evento y durante la misa se lee y se predica el evangelio. Justamente un día domingo G. H. narra su experiencia.

Aparentemente bastaría con indicar de nuevo que desde el título *A paixão* remite particularmente al testimonio que dan los evangelistas de la pasión de Cristo y con exponer un resumen de las características bajo las cuales se presenta la relación entre ésta y la pasión de G. H., que he realizado en el apartado anterior. Sin embargo, considero que esta relación paratextual e intertextual posee una profundidad mayor.

*Evangelio* etimológicamente proviene del latín y significa “buena nueva”. Aplicada la palabra a los cuatro libros que se conocen bajo esta denominación y que forman parte del Nuevo Testamento, remite al testimonio por escrito de “los hechos y los gestos de Jesús durante su vida pública y su pasión para concluir con el anuncio

<sup>33</sup> Jesús responde a la pregunta de Pilatos sobre el motivo por el cual lo han llevado ante él: “Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuese de este mundo, mi gente habría combatido por que no fuese entregado a los judíos; pero mi Reino no es de aquí” (Jn 18,36).

<sup>34</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de lo símbolos*, bajo la dirección de..., s. v. “Sabbat”, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

de la resurrección”.<sup>35</sup> Su mensaje consiste en el anuncio de la cercanía del reino de Dios.<sup>36</sup>

Durante la lectura de *A paixão* reparamos no solamente en la emulación y parodia de la pasión –que ya ha sido expuesta – sino también en la alusión a otros momentos de la vida de Jesucristo, como cuando se compara a la cucaracha con Jesús en alusión directa al episodio del santo sudario (“Tivesse eu coragem, e enxurgaria o suor da barata”, p. 61) o cuando se alude al hecho de cargar la cruz (“eu não suportava mais carregar nos ombros”, p. 30). Otro aspecto, más atractivo, nos remite a que la sepultura de Jesús fue una cueva, un lugar sagrado y, por ello, un pasaje que conduce del cielo a la tierra o viceversa, como en este caso. Recordemos que el cuarto donde ocurre la experiencia de G. H. se convierte en una cueva por la cual llega al “reino da vida” (p. 80) y de la que probablemente saldrá “pela primeira vez como ser vivo” (p. 84), todo lo cual está en contradicción con la muerte y resurrección de Cristo.

La alusión más importante, para mi exposición, proviene de la referencia a los cuarenta días que pasa en el desierto (Mt. 3,2; Mc. 1, 34; Lc. 4, 1-3), resistiendo las tentaciones de Satanás que preceden su pasión.

E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo (p. 40).

Manteniendo la parodia y la distancia con el contexto religioso, G. H. cede a la seducción de lo vivo.

Desta tentação no deserto, eu leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo (p. 84).

A diferencia de Cristo, la tentación es el medio de su salvación. A parte de estos elementos, *A paixão* está compuesta por citas provenientes de los cuatro evangelios,<sup>37</sup> cuya presencia me abstengo de comentar respetando los límites de este trabajo. Se hace presente también una emulación del estilo: me refiero específicamente al hecho de que varias veces la narradora se dirige al interlocutor pidiéndole que escuche –

<sup>35</sup> Paul Popard, Op. cit., s. v. “Biblia”, p. 195.

<sup>36</sup> Ibid. s. v. “Evangelio y Evangelios”, p. 585.

<sup>37</sup> Resulta de gran ayuda la edición crítica de *A paixão*, organizada por UNESCO, pues no sólo identifica las citas, sino que también indica su procedencia. Sin embargo, existen varias que omite.

“Escuta” (pp. 84, 93, 94) y “Ouve” (pp. 75, 76) lo que coincide con una petición similar de los evangelistas – “El que tenga oídos que oiga” (Mt. 11, 15; Mc. 4,9). Hay a su vez una alusión implícita a la Pascua –la celebración anual de la muerte y resurrección de Cristo– en la reiteración constante de la imagen de “dar un paso”, pues “paso” es uno de los significados de Pascua.<sup>38</sup> Y, por fin, la imagen de la pérdida de la tercera pierna, que refleja la insistencia evangélica en la entrada en a la vida: “Más vale entrar en la vida cojo o tuerto” (Mt. 18, 8-9), “Debe cortarse el miembro que es ocasión de pecado para entrar en la vida” (Mc. 9,43-49).

La pérdida de la tercera pierna se equipara con no tener nombre; sus “aspas” violentadas; su identidad demolida; su renuncia a la sal, la belleza y la palabra y su despojo de los sentimientos, la esperanza y la promesa en el futuro, es decir, de todo lo que obstruía su contacto con la vida, la realidad y el presente. Sobra decir que no es ése el destino de los pasos propuestos por los evangelistas. ¿Por qué habría que considerar *A paixão* como un evangelio? La respuesta está en el título:

The earliest parchment codices of the New Testament, namely, the fourth-century Sinaiticus and Vaticanus codices, entitle the Gospels “according to Mathew”, “according to Mark” and so on [...]. Even this is a strange turn of phrase if the sole intention is to designate authorship. These titles seem to suggest that the single Gospel was narrated according to the vision of a specific evangelist. There was only one message of final, eschatological salvation, namely, salvation accomplished through the death and resurrection of Jesus, but the message could be conveyed in different ways.<sup>39</sup>

Sin embargo, su disidencia es innegable. La diferencia proviene del hecho de que la narradora se entromete con el mensaje, éste no es sobre Cristo y es una mujer. Usa elementos de los evangelios para modificarlos y parodiarlos, y así poder contar su versión de la salvación, que, a pesar de su distancia con el contexto religioso, conserva sus dos aspectos fundamentales: ser salvado *de* y ser salvado *para*.<sup>40</sup> Esto implica que en el mundo las condiciones predominantes no son las óptimas. El énfasis de G. H. en la salvación enlaza su narración con el libro del *Apocalipsis* y con el género apocalíptico.

<sup>38</sup> En el comentario introductorio a Jn 13,1-20 se explica que la vida de Jesús es un paso.

<sup>39</sup> *TER* v. 8 s. v. “Gospel”, p. 81.

<sup>40</sup> *TER* v. 12 s. v. “Religión”, pp. 287-288.

*Perdida no inferno abrasador de um canyon  
uma mulher luta desesperadamente pela vida.*

En *A paixão* existe solamente una cita directa del *Apocalipsis*:

“ \_ \_ \_ porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”.  
era Apocalipse segundo João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não  
me lembrava mais, a frase me veio do fundo (p. 107).

Esta cita (Ap. 3, 15-16) proviene de la carta a la ciudad de Laodicea, la última de las siete cartas proféticas enviada a siete ciudades “en que se mezclan esperanzas, duros reproches y promesas de recompensas para los vencedores”.<sup>41</sup> Dentro del relato de G. H. esta alusión sirve para ejemplificar el sabor de la cucaracha; cuya evocación le provocó náuseas y la obligó a escupir.

*Apocalipsis* significa, en griego, desvelar, manifestar, revelar. Esta palabra funciona como título del último libro del Nuevo Testamento. Su autor, supuestamente Juan el evangelista, se presenta como un vidente a quien le ha sido revelado que “El mundo actual, corrompido por el pecado, va a desaparecer definitivamente para dar paso a un universo radiante nuevamente creado”.<sup>42</sup> Este conocimiento le permite anunciar que el perseguidor (de los primeros cristianos) será vencido y que los fieles ya están salvados, lo que se demostrará con el advenimiento del reino de Dios al final de los tiempos.

El primer aspecto que quiero resaltar de la relación intertextual planteada es que las personas gramaticales predominantes en *A paixão* –yo y tú– se corresponden con las empleadas en el *Apocalipsis*: “Juan, a las siete Iglesias de Asia. Gracia y paz a vosotros” (Ap. 1, 4); “Yo, Juan, vuestro hermano y compañero” (Ap. 1, 9); “Escribe, pues, lo que has visto” (Ap. 1,19); “Conozco tu conducta” (Ap. 2,2). El segundo aspecto, también remite a los evangelios, consiste en una imitación del estilo y del tono revelador en la petición de poner atención al mensaje: “El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias” (Ap. 2, 7, 11, 17; 3, 6, 13; 3, 22; 13, 9).

<sup>41</sup> Paul Poupard. Op cit. s. v. “Apocalipsis”, p. 102.

<sup>42</sup> Introducción al *Apocalipsis*.

El tercer aspecto se encuentra en una serie de coincidencias que a continuación trazo.<sup>43</sup> La revelación de Juan sucede en un lugar apartado, la isla de Patmos (Ap. 1-9), mientras que a G. H. le ocurre también en el espacio más distante a ella dentro de su departamento. Dios le ordena a Juan escribir y difundir su visión (Ap. 1,11); G. H. simula escribir para un interlocutor que inventa porque necesita organizarse.

A Juan se le revela “que la realización del plan divino es inminente” (Ap. 10-11), por su parte, G. H. descubre que el reino ya es y es el del mundo inmanente. La mujer encinta que ve Juan y que da a luz al Mesías (Ap. 2,12), tiene su paralelo en todas las alusiones a la maternidad de la cucaracha y de G. H. y al hecho de que la protagonista renazca y se identifique con Cristo. A mi juicio, una de las alusiones más poderosas al *Apocalipsis* se encuentra en el subtítulo de un artículo leído por G. H.:

Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida (pp. 17, 54).

Por un parte, en esta oración anticipa el enfrentamiento de G. H. –con la vida a través de la cucaracha– en el cuarto, un desierto ardiente. Por otra, me parece una reelaboración de Ap. 12, 14.

Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águilas grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón donde tiene que se alimentada *un tiempo y tiempos y medio tiempo*.

Mientras la mujer del *Apocalipsis* representa a Israel perseguida por ser la madre del Mesías, promesa de la salvación y la vida eterna, G. H. solamente es una mujer que lucha por convertirse en un ser vivo.

Juan “contempla al Cordero vencedor sobre el monte Sión” (Ap. 14), lo que puede corresponder con la visión de G. H. de “una cabra lentamente subindo pelo morro” (p. 69) cuando observa Río de Janeiro desde la ventana del cuarto de servicio. Una parte de la visión de Juan reside en ser testigo del castigo de Roma por medio de un terremoto, la nueva Babilonia (Ap. 17), sus ruinas son evocadas en las ruinas de Río de Janeiro, que en la visión de G. H. también sufre un sismo. Juan tiene la vista del “Logos (Verbo) de Dios, cabalgando un corcel blanco, [que] lucha contra el

<sup>43</sup> Para realizar esta comparación tomo como eje el resumen del *Apocalipsis* que se encuentra en Paul Poupard, Op cit, s. v. “Apocalipsis”, p.102.

inmenso ejército de la Bestia” (Ap. 19). Por su parte, durante su relato G. H. refiere que robó el caballo del rey (p. 83). Juan descubre que la Jerusalén celestial existe sin la necesidad del sol o la luna porque irradia la gloria de Dios y Cristo (Ap. 21, 23). Análogamente, cuando una nube cubrió el sol, G. H. vio el cuarto “sem luz” (p.59) y se percató, asustada, de que ese espacio existía por sí mismo, “podía ser frío e tranquilo como a lua” (ibid.), aunque no era ni el sol ni la luna. El mismo sentimiento le provocó el mundo. El cuarto representa al mundo, y ambos existen sin adjetivos.

Además de las divergencias que se aprecian en esta comparación sobresale que en *A paixão* no existe un juicio y que propone una forma nueva de esperanza, que parece serlo únicamente por retener el nombre.

El cuarto aspecto que quiero comentar se refiere directamente a los procedimientos de composición del *Apocalipsis*: “la ley de la ‘anticipación’ o del ‘encaje’”, la recapitulación y “la ley de la antítesis”.<sup>44</sup> El primero consiste en una “descripción anticipada de una escena de la que el autor volverá a hablar luego”; éste es el caso, por ejemplo, de la ingesta de la cucaracha. El segundo radica en “el desarrollo a base de ondas concéntricas”, es decir, por medio de la repetición y el movimiento en círculos como *A paixão*. Sin embargo, esta obra no presenta el último procedimiento, su ley no es “la lucha entre Cristo y Satán”, sino justamente la ley opuesta, la *coincidentia oppositorum*. De un modo distinto soluciona el “doloroso dualismo” que, en última instancia, se cifra en la dupla vida y muerte.

El *Apocalipsis* es un caso excepcional dentro del género, posteriormente llamado, apocalíptico, pues su autor no utiliza un seudónimo. Este género se caracteriza por: tener una intención religiosa; conocer el curso futuro, el destino del alma, los actos y designios de Dios, conocimiento que es comunicado por ángeles, sueños, raptos de éxtasis o estados de hipnóticos; poseer un estilo alegórico; usar símbolos para transmitir su mensaje; y la anonimidad o seudonimidad de su autor.<sup>45</sup>

No pretendo sugerir que *A paixão* pertenece a este género, pero sí creo que así como presenta ciertos rasgos comunes con el *Apocalipsis*, también los tiene con el género bajo el signo de la parodia. Definitivamente queda descartada la intención

<sup>44</sup> Ermano Ancilli, Op cit, v. 1s. v. “Apocalipsis”, p. 152.

<sup>45</sup> Eduardo Weinfeld, *Enciclopedia Judaica Castellana*, v. 1 s. v. “Apocalipsis”, pp. 362-363.



religiosa, aunque Naomi Lindstrom sugiere que las obras de Clarice Lispector poseen una dimensión espiritual.<sup>46</sup> Por un lado, G. H. habla de un conocimiento del futuro, del alma y de Dios pero no desde la perspectiva de un mundo trascendente; y que le fue revelado mediante una cucaracha, que no es un ángel, pero tiene alas. Por otro, la narradora insiste en asociar su experiencia con un sueño, con el éxtasis y con el estado hipnótico; y llega a definir su lenguaje como simbólico. Quizá el carácter anónimo del autor proveerá de un análisis interesante sobre la elección, en el caso de *A paixão*, de una narradora autodiegética sin nombre. No podemos olvidar que entre los críticos se insiste que G. H. es una máscara de Clarice Lispector.

La característica principal del género es el “contraste entre *este mundo* (*Haolám hazé*) y aquel otro, el espiritual”,<sup>47</sup> el cual está presente en el relato de G. H. Ella contrasta el mundo de la promesa, el espiritual, con *este mundo* y, en contradicción con el género, privilegia el último.

¿Porqué *A paixão* puede considerarse un relato apocalíptico? Porque relata el fin del mundo de G. H. y, aunque su intención no sea religiosa, preserva, totalmente replanteada, la esperanza de estar vivo. Otra respuesta proviene de la procedencia judía de Clarice Lispector. Suponiendo que conociera los vínculos entre el apocalipsisismo judío y el Antiguo Testamento, ella pudo haberse reconocido en la necesidad de reescribir la tradición,<sup>48</sup> tal vez no como judía, pero sí como la escritora vanguardista del siglo XX que fue; ya que la reescritura ha sido una preocupación de su literatura.

¿*A paixão* es Evangelio o Apocalipsis? No lo sé. Hacer una elección me parece bastante difícil. Incluso los estudiosos de la Biblia reconocen que la actividad de Jesús se ubica dentro del contexto de los movimientos apocalípticos judíos del primer siglo;<sup>49</sup> y que los evangelios sinópticos (Mateo, Marcos y Lucas) poseen una parte denominada Apocalipsis Sinóptico.<sup>50</sup> Es decir, *A paixão* no puede ser reducida a ninguna de las dos opciones.

<sup>46</sup> Naomi Lindstrom, Op cit.

<sup>47</sup> Eduardo Weinfeld, Op cit s. v. “Apocalipsis”, p. 364.

<sup>48</sup> TER, v. 1 s. v. “Apocalypse”, p. 337.

<sup>49</sup> TER, v. 2 s. v. “Biblical Literatura”, p. 184.

<sup>50</sup> TER v. 1 s. v. “Apocalypse”, p. 339.

## Conclusiones

*La literatura más humana es el lugar  
sagrado de la pasión.  
Georges Bataille*

Durante la elaboración de este trabajo luché contra *A paixão*. Evité convertir mi texto en una paráfrasis o en un pastiche. Requirió una gran esfuerzo lograr una voz que expresara y explicara la experiencia abismal que representa su lectura. Como apunta acertadamente Emir Rodríguez Monegal, Clarice Lispector también emplea la palabra pasión en su sentido griego (sufrimiento).<sup>1</sup>

En el primer capítulo, las categorías que proporciona la retórica demuestran y explican los efectos particulares que produce la obra: el *involucramiento*, su perpetua oscilación entre el pasado y el presente, entre el ser y no ser, entre la literatura y la antiliteratura y la ansiedad ante lo indefinido.

Aunque parezca evidente, a veces los críticos olvidan que se enfrentan a un texto y no lo tratan como tal. El empleo de las categorías retóricas permiten apreciar que la autora poseía un amplio conocimiento sobre literatura y lengua portuguesa y, por tanto, estaba consciente del efecto que buscaba crear.

*A paixão* está compuesta de cuatro estrategias que incentivan la participación del lector al mismo tiempo que lo mantienen en vilo: empleo del tiempo presente y copretérito (el pretérito es más consolador y estructurado), de verbos activos y performativos, de la primera persona del singular e invención del interlocutor, a quien constantemente apela. Estas estrategias convierten al lector en cómplice de la desorganización de su experiencia en el cuarto y de su experiencia como narradora. Todos ellos son recursos no tranquilizadores y que, por lo menos en mi experiencia, no se reconocen en una primera lectura. Esta característica exhibe el alto nivel artístico de la obra, así como la enorme exigencia de quien se propone analizarla. Si es requisito el conocimiento de las figuras retóricas y lecturas básicas sobre teoría e historia literaria, también es necesario poseer la humildad de realizar el número de lecturas que sean suficientes de la obra para que sea ella misma quien proponga los

---

<sup>1</sup> E. Rodríguez Monegal, "Clarice Lispector" en *Remate de males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp.201-202. El texto fue publicado por primera vez en 1966 en *MundoNuevo* núm. 6, como lo indican las editoras del número.

senderos de interpretación. El primer paso que tuve que dar fue elaborar un análisis textual para explicar los efectos que produce *A paixão*.

Como un ejemplo podemos recordar que la narradora en primera persona no tiene nombre ni rostro. De este modo pone de relieve la importancia de hablar y de hablarse a sí misma. Y nos ofrece su relato, que no es una recreación, sino la experiencia misma.

*A paixão* no es la primera ni la única obra donde aparece la metaficción. Pero creo que su alcance es enorme. Su lectura y análisis incentiva la reflexión sobre lo que ha sido la literatura latinoamericana, por lo menos, desde las vanguardias históricas. En el caso específico de la literatura brasileña remite inmediatamente a la obra de Joaquim Machado de Assis. Uno de los aspectos que sirve de enlace es la figura del narrador preocupado por la narración, lo que inherentemente afecta al lector.

El ataque al narrador tradicional, por ser G. H. dubitativa, atenta contra la pasividad tradicional del lector. Mientras menos confiamos en la narradora, más participamos en el relato. Esta situación no se inaugura con Clarice Lispector, pero en su obra llega a un nivel más complejo.

En el segundo capítulo me aboqué a rastrear la presencia de los elementos que muestran que asistimos a un rito iniciático. Mediante la narración G. H. repite su heterodoxa experiencia de lo sagrado, a través de la manifestación de la inmundicia. Con este propósito, destaqué su tránsito hacia un espacio que no está fuera de lo ordinario y por eso la sorprende; de la edad atávica de la cucaracha que representa la terquedad y persistencia de la vida; de su liberación del ser del encantamiento de la palabra; de la existencia sin necesidad de adornos ni palabras y su renuncia a ellos y de la unidad de lo existente siempre en relación al epígrafe; la pérdida de todos los símbolos de identidad de G. H. Para lograrlo rastree el origen y significado de ciertos términos empleados por Clarice Lispector, todos los cuales pertenecen al contexto sagrado o religioso. De gran ayuda fueron los trabajos de Benedito Nunes y Affonso Romano de Sant'Anna.

Las figuras de repetición, presencia de los elementos procedentes del contexto religioso y la oscilación ente el pasado y el presente, me permitieron percatarme que la narración es el propio ritual. Esta equivalencia plantea que ante la secularización que produjo la modernidad el arte y la literatura le han proporcionado al ser humano accesos a la dimensión, ahora tan ajena, de lo sagrado. Por otra parte, también motiva a pensar en la ausencia y necesidad de los rituales, que para algunos especialistas funcionan como prevención contra la locura. En última instancia, coloca en el centro de la discusión la importancia de la experiencia que nos confronta con nuestra existencia.

Quiero resaltar como propuesta de análisis la pérdida de la dimensión de lo sagrado. Ante ella ha surgido la literatura como un elemento subsidiario, esto es evidente en *A paixão*. Este tipo de obra nos proporciona una experiencia límite, de las que está necesitado el ser humano. De ahí mi insistencia en ligar mi interpretación con el epígrafe de Bernard Berenson. Su autor compara la experiencia estética y la experiencia religiosa. La primera “implica también una especie de éxtasis”.<sup>2</sup>

En el tercer capítulo asocié la tensión y dislocación que produce en el lenguaje el dar cuenta simultáneamente de la experiencia de la inmundicia y de la pasión de Cristo, que en el libro se transforma en la pasión literal de la palabra. Esta relación fue formulada a partir de la lectura de los Evangelios, a los que se alude y con los que se establece un contrapunto dentro de *A paixão*, y de los diccionarios y enciclopedias de la religión.

La estrecha relación de la novela con la figura de Jesús se aprecia en varios niveles: el título, la evocación de la liturgia cristiana y la Biblia, así como de acontecimientos de su vida. Esta elección también se observa en la preocupación por la salvación. Este tema vincula a *A paixão* con el *Apocalipsis*, además de su presencia en sus niveles estructural, semántico y simbólico.

Estas relaciones paratextuales e intertextuales son aparentemente obvias. Sin embargo, permanecer en el nivel de lo evidente ha conducido a los críticos a proponer

---

<sup>2</sup> Citado en P. Poupard, “Op cit. s. v. Éxtasis”, p. 599.

que Clarice Lispector es una escritora religiosa, una mística. Cuando la escritora se apropia de los textos y las expresiones religiosas para hacerlos explotar y poder, así, expresar su preocupación por los límites de la escritura y la palabra, el gran tema de su obra total.

La relación de la novela con los evangelios y con el *Apocalipsis* me induce a reflexionar sobre sus contextos. Me reservé cualquier comentario de este tipo por la extensión de este trabajo. Según los estudiosos tanto los evangelios como el *Apocalipsis* tienen su origen en movimientos mesiánicos que responden a momentos sociales y políticos de crisis. La función de la literatura apocalíptica era brindar esperanza y confianza en que los injustos serían condenados y los justos recompensados con la vida eterna.

Clarice Lispector no pretende adherirse a tal idea, pero pensemos que su obra se publicó en 1964, el año del golpe militar en Brasil que instauró una dictadura. No cuento con una explicación, pero ése ha sido uno de los puntos de llegada de este trabajo. Otro de ellos es el hecho de dilucidar por qué en *A paixão* se entretienen registros procedentes del discurso místico y del discurso científico; lo que me remite a otra obra de la misma época, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, donde apreciamos un fenómeno similar. Desde esta perspectiva ambas obras podrían ejemplificar la crítica y ataque contra el discurso racional al forzarlo a decir lo irracional.

## **Bibliografia Consultada.**

### *Fuentes Primarias*

Obras Clarice Lispector

Lispector, Clarice, *Água viva*, 12ª ed., Livraria Francisco Rio de Janeiro, Alves Editora, 1993.

-----, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.

-----, *A cidade sitiada*, 4ª ed., Rio de Janeiro, J. Olympio Editora, 1975.

-----, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

-----, *De corpo inteiro*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

-----, *Felicidade Clandestina*, 7ª ed, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1991.

-----, *A hora da estrela*, 18ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.

-----, *Laços de Família*, 12ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1982.

-----, *A legião estrangeira*, São Paulo, Editora Ática (Coleção Nosso Tempo), 1977.

-----, *O Lustre*, 4ª ed., Paz e Terra, Rio de Janeiro, (Coleção Literatura e Teoria Literaria v. 9).

-----, *A maçã no escuro*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra (Coleção Literatura e teoria Literaria v. 2), 1978.

-----, *Onde estivestes de noite*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1994.

-----, *Para não esquecer*, São Paulo, Cículo do Livro, 1980.

-----, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, Benedito Nunes coordenador, 2ª ed., Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLLCA XX, 1996.

-----, *Perto do coração selvagem*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.

-----, *Um sopro de vida (Pulsacões)*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.

-----, *A Via Crucis do Corpo*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1994.

#### Traducciones

-----, *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2001 (Compilación y prólogo de Miguel Cossío Wooward).

-----, *La pasión según G. H.*, 2ª ed., Barcelona, Muchnik editores, 2001 [traducción de Alberto Villalba].

#### Entrevistas

“Declaraciones autobiográficas y literarias”, *Anthropos. Huellas del conocimiento* (Barcelona), extraordinarios 2 (1997), pp. 14-29.

Gilio, María Ester, “Tristes trópicos”, *Crisis* (Buenos Aires), año 4 (julio 1976), pp. 43-45.

Eulalio, Alexandre, “No Rio com Clarice Lispector”, *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 11-13.

Nepomuceno, Eric, Clarice “los libros son mis cachorros”, *Crisis* (Buenos Aires), año 4 (julio 1976), pp. 40-43.

#### Sobre Clarice Lispector

#### Bibliografías

Beshers Espejo, Olga, “Clarice Lispector: a bibliography”, *Revista Interamericana de Bibliografía/ Inter.-American Review of Bibliography* (Ohio), núm. 3-4, pp. 385-402.

Cordovani, Glória Maria, "Bibliografia", en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica. Benedito Nunes (coord.), 2ª ed., Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLLCA XX, 1996, pp.353-389.

Fitz, Earl E., "Bibliografía de y sobre Clarice Lispector". *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp. 293-304.

#### Libros

Abdala Júnior, Benjamin, et. al., "Vozes da crítica", en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp.196-206.

Batella Gotlib, Nadia, "Um fio de voz: história de Clarice", en *Ibid.*, pp.161-195.

Bosi, Alfredo, "Tendências contemporâneas", *História concisa da literatura brasileira*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultix, 1980, pp. 429-546.

-----, "Tendências contemporâneas", *Historia concisa de la literatura brasileña*, México, FCE (Tierra Firme), 1982, pp. 407-526.

Brasil, Assis, *Clarice Lispector: ensaio*, Rio de Janeiro, Organização Simões Editôra, 1969.

Candido, Antonio, "No raiar de Clarice Lispector", *Varios escritos*, 2ª ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

Castellanos, Rosario, "Clarice Lispector: la memoria ancestral", *Mujer que sabe latín*, México, SEP (SEP Sesentas), 1973.

Castillo, Debora A., "Negation: Clarice Lispector", *Talking back toward a Latin American feminist literary criticism*, New York, Cornell University Press (Reading Women Writing), 1992.

Costa Lima, Luis, "A mística ao revés de Clarice Lispector", en Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp. 328-341.

Nunes, Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edições Quirón, 1973.

-----, Introdução, en Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp.XXIV-XXXIII.

Prado, Gloria, "La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector", en Gutiérrez de Velasco, Luzelena (comp.), *De pesares y alegrías, escritoras*



*latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México, UAM-I/COLMEX, 1999, pp. 329-356.

Ribeiro de Oliveira, Solange, “*A paixão segundo G. H.: uma leitura ideológica*”, en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp. 342-349.

Romano de Sant’Anna, Affonso, “O ritual epifânico do texto”, en *Ibid.*, pp. 241-261.

Russotto, Márgara, “La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”, en Berenguer Carmen, et. al., *Escribir en los bordes*, Congreso Internacional de Literatura Femenina Mexicana. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2ª ed., 1994.

Sá, Olga, “O conceito e o procedimento da epifania”, *A escritura de Clarice Lispector*, 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, em coedição con as Faculdades Integradas Teresa D’Avila (FATEA) Lorena S/P, 1993.

-----, “A paixão segundo G. H.”, *Ibid.*

-----, “Paródia e metafísica”, en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp. 217-240.

Seligson, Esther, “Clarice Lispector: el aprendizaje de la vida”, *La fugacidad como método de escritura*, México, Plaza y Janés, 1988.

-----, “Clarice Lispector: de la pasión de escribir”, *Ibid.*

Schwarz, Roberto, “Perto do coração selvagem”, *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

Tasca, Norma, “A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas”, en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edição crítica, pp. 262-292.

Internet

*Clarice Lispector* por Rachel Guitérrez, [www.vidaslusofonas.pt/clarice-lispector2.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/clarice-lispector2.htm), 14/XII/2002.

*Clarice Lispector-A escritora*, [www.cultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector/clariceaescritora.htm](http://www.cultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector/clariceaescritora.htm), 2/XII/2002.

*Clarice Lispector: Um breve estudo*, [www.navvedapalavra.com.br/resenhas/claricelispector.htm](http://www.navvedapalavra.com.br/resenhas/claricelispector.htm), 14/XII/2002.

*Clarice Lispector's World of Cultural Allusions*,  
[//acd.ufrj.br/pacc/z/ensaios/lindstrom.html](http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaios/lindstrom.html), 16/XII/2002.

*Resumo biográfico e bibliográfico*, [www.releituras.com](http://www.releituras.com), 26/XI/2002, 11/I/2004

#### Revistas

Andrade, Ana Luiza, "El cuerpo-texto caníbal en Clarice Lispector", *Discurso, Teoría y Análisis* (México), núm. 16 (Primavera 1994), pp.1-16.

Arêas, Vilma, Waldman, Berta, "Eppur, se Mouse", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. pp. 161-168.

Azevedo, Filho, Leodegário A. De, "A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector", *Revista de Cultura Vozes* (Petrópolis), año 56, v. LXVI, núm. 10 (diciembre, 1972), pp. 29-38.

Bacarisse, Pamela, *A paixão segundo G. H.* (reseña), *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. LVIII, núm. 159 (abril-junio 1992), pp. 696-700.

Batella Gotlib, Nádia, "Las mujeres y el "otro": tres narradoras brasileñas", *Escritura, Teoría y crítica literarias* (Caracas), núms. 31-32 (enero-diciembre, 1991), pp.1123-136.

-----, "Olhos nos olhos (Fernado Pessoa e Clarice Lispector)", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 139-145.

Buarque de Holanda, Sérgio, "Tema e técnica", *Ibid.*, pp. 177-179.

Cixous, Hélène, "Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman", *Ibid.*, pp. 39-54.

-----, "Retratos: Clarice Lispector/ Marina Tsvetaeva", *Escritura, Teoría y crítica literarias* (Caracas), núms. 31-32 (enero-diciembre, 1991), pp.45-52.

-----, "Ver a no saber", *Anthropos, Huellas del conocimiento* (Barcelona), extraordinarios 2 (1997), pp. 44-59.

Dixon, Paul B., "A paixão segundo G. H.: Kafka's passion according to Clarice Lispector", *Romances Notes* (Chapell Hill), v. XXI, núm. 1 (Fall 1980), pp. 298-304.

Felipe Moisés, Carlos, "Clarice Lispector: ficção em crise", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 153-160.

- Fitz, Earl. E., "O ligar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa", *Ibid.*, pp. 31-37.
- Hill, Amariles G., "Referencias cristianas y judaicas en *A maça no escuro* y *A paixão segundo G. H.*", en *Anthropos, Huellas del conocimiento* (Barcelona), extraordinarios 2 (1997), pp. 73-76.
- Hudson, Glenda A., "Perspectives of the feminine mind: the fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 131-137.
- Jozef, Bella, "Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. XLIII, núms. 98-99 (enero-junio 1977), pp.225-231  
-----, "Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp.239-257.
- Margarido, Alfredo, "A relação animais-bíblia na obra de Clarice Lispector", *Coloquio/Letras* (Lisboa), núms. 125-126 (1992), pp. 239-245.
- Maura, Antonio, Presentación, *Anthropos, Huellas del conocimiento* (Barcelona), extraordinarios 2 (1997), pp. 36-40.
- Mello e Souza, Gilda De, "*O lustre*", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 171-175.  
-----, "Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector", *Ibid.*, pp. 77-81.
- Motta Pessanha, José Américo, "Clarice Lispector: o itinerário da paixão", *Ibid.*, pp. 181-198.
- Nina, Claudia, "Narrativas do silêncio: Clarice Lispector em terra estrangeira" en *Letras de hoje* (Porto Alegre), núm. 130 (dezembro 2002).
- Nunes, Benedito, "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 63-70.
- Nunes, Maria Luisa, "Clarice Lispector: artista andrógina ou escritora?", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp. 281-289.
- Oliveira Machado, Regina Helena, "Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector", *Remate de Males*, núm. 9 (1989), pp. 119-130.

- Prado Coelho, Eduardo, "A paixão depois de G. H.", *Ibid.*, pp. 147-151.
- Prado Jr., Plínio W., "O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime", *Ibid.*, pp. 21-29.
- Ribeiro de Oliveira, "Ruma à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector", *Ibid.*, pp. 95-105.
- Rodriguez Monegal, Emir, "Clarice Lispector", *Ibid.*, pp. 201-202.
- , "Clarice Lispector en sus libros y en mi recuerdo" en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp.231-238.
- Rudolf Lind, George, "*Laços de família*, manias tranqüilas de uma vitória régia a arte do conto da brasileira Clarice Lispector", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 199-200.
- Russotto, Mária, "La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector", *Ibid.*, pp. 85-93.
- Sá, Olga de, "Clarice Lispector: procesos criativos" en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp. 259-280.
- Salem Szilklo, Gilda, "*O búfalo*. Clarice Lispector e a herança da mística judaica", *Remate de Males* (Campinas), núm. 9 (1989), pp. 107-113.
- Severino, Alexandrino E., "As duas versões de *Água viva*", *Ibid.*, pp. 115-118.
- Stegagno Picchio, Luciana, "Epifania de Clarice", *Ibid.*, pp. 17-20.
- Varin, Claire, "Clarice, olho-de-gato", *Ibid.*, pp. 55-61.
- Vasconcelos da Rocha, Diva, "*Os laços de família* ou a enunciação do humor", *Ibid.*, pp. 203-206.
- Vieira, Nelson H., "The stations of the body, Clarice Lispector's abertuta and renewal", *Ibid.*, pp. 71-84.
- , "A expressão judaica na obra de Clarice Lipsector", *Ibid.*, pp. 207-209.

#### Tesis

García Hubard, Gabriela, *Clarice Lispector o el derecho al grito*, tesis presentada para obtener el título de Licenciado en Lengua y Letras Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1999.

Quiñónez-Gauggel, María Cristina, *El personaje femenino existencial en las novelas de Clarice Lispector y Julio Cortázar*, Tesis de Doctor of Philosophy, Louisiana State University, 1979.

*Fuentes secundarias*

*Teoría y crítica literaria*

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, 9ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1989.

Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Planeta (Ensayos/Planeta de lingüística y crítica literaria), 1972.

Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, 5ª ed., México, Siglo XXI editores, 1981.

-----, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 1ª ed., México, siglo XXI editores, 1982.

-----, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología de literatura del Collège de France*, 13ª y 10ª ed. respectivamente, México, Siglo XXI editores, 1981.

Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, 2ª ed., Madrid, Taurus (Colección Ser y Tiempo), 1971.

Benjamin, Walter, "Construyendo la muralla china", *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus (Persiles-47, Teoría y Crítica Literaria), 1998, p.209-217.

-----, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

Beuchot, Mauricio, "Hacia una hermenéutica analógico-icónica del símbolo", en Weinberg, Liliana (ed.) *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM-CCYDEL, 2003.

Bourneuf, Roland, et al, *La novela*, 5ª ed., Barcelona, Ediciones Ariel (Colección Letras e Ideas), 1989 [título original L'Universe du Roman, traducción al castellano y notas complementarios de Eric Sulla].

Correa Calderón, Evaristo, Carreter, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, 32ª ed.,

Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, “¿Qué es una literatura menor”, en *Kafka. Por una literatura menor*, Taurus, pp 28-44.

Diez Borque, José María (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, 1ª ed., Madrid, Taurus, 1985.

Domenella, Ana Rosa et. al., Introducción, en Gutiérrez de Velasco, Luzelena (comp.), *De pesares y alegrías, escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México, UAM-I/COLMEX, 1999, pp.9-20.

Lojo, María Rosa. “El mito como símbolo en el pensamiento de Ernst Cassirer y Kart G. Jung”, en Weinberg, Liliana (ed.) *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM-CCYDEL, 2003.

Melgar Bao, Ricardo, “El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Victor Turner, *Ibid.*..

Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1 (1993), pp.215-225.

Todorov, Tzvetan, “Actualidad de la retórica” y “Apéndice. Tropos y figuras”, en *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta (Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica Literaria), 1971.

-----, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes (coord.), 5ª ed., México, Prémia (La red de Jonás), 1986.

Tomachewski, B., “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, 4ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1980.

Trautmann, Gretchen, “Necesidad e imposibilidad de la palabra: análisis del uso del lenguaje en dos ensayos de Benito Jerónimo Feijoo”, en Weinberg, Liliana (ed.) *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM-CCYDEL, 2003.

Weinberg de Magis, Liliana (ed.), *Metodología de la crítica literaria, Programa sintético con Antología Comentada*, 2ª ed., México, Facultad de Filosofía y Letras, División Sistema de Universidad Abierta, Licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM, 1998.

-----, *Selección de Lecturas. Metodología de la Crítica Literaria*, 2ª ed., México, Facultad de Filosofía y Letras, División Sistema de Universidad Abierta, Licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM, 1998.

Weisz, Gabriel. “Brechas por escrituras culturales y rumbos literarios” en en Weinberg, Liliana (ed.) *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM-CCYDEL, 2003.

Zavala, Lauro, “Instrucciones para bailar en el abismo”, en Zavala, Lauro (ed.), *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, México, Coordinación de Difusión Cultural de Literatura, UNAM (textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio), 1998, pp. 11-19.

#### *Otras lecturas*

Anónimo, “Autumn Leaf”, *Time*, (New York), 19 de octubre 1959, p.54.

*Biblia de Jerusalén*, edición pastoral con guía de lectura, edición conmemorativa V Centenario de Evangelización en América Latina, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1984.

Berenson, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*, 2ª ed., México, FCE (Brevarios del Fondo de Cultura Económica 115), 1966 [Título en inglés *Aesthetics and History*, trad. de Luis Cardoza y Aragón].

-----, *Seeing and knowing*, New York, The Macmillan Company, 1953.

Ciorán Emile, *Breviario de podredumbre*, Madrid, Taurus, 1981.

Chaves Pacheco, José Ricardo, *El andrógino en el imaginario romántico*, tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001.

Chaves Pacheco, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles, cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética 17), 1997.

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

-----, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor (Labor Nueva Serie 21), 1992.

Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico*, 2ª ed., Madrid, Editorial Trota (Estructuras y Procesos, Serie Religión), 2003.

Orozco Abad, Judith, *El elogio de la ironía en Uno soñaba que era rey de Enrique Serna*, tesis para obtener el grado de Maestría en Letras Mexicanas, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, UNAM, mayo, 2003.

Areopagita, Pseudo Dionisio, "Teología mística", en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, 2ª ed., Madrid, BAC, 1995, pp. 371-380.

Glantz, Margo, *El rastro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

Kant Immanuel, "¿Qué es la Ilustración?" en *Filosofía de la historia*, México, FCE (Colección popular), 1979.

Otto, Rudolf, *Lo sagrado y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo/Religión y mitología), 2001.

#### Internet

<http://www.google.com>, 22 de julio de 2003.

Simpson's Quotations, <http://www.bartleby.com/63/51/4851.html>, 22 de julio de 2003.

#### Revistas

Gordon, Mary, "La visión del Sr. Gibson", *Letras Libres* (México), núm. 64 (abril 2004), pp. 48-49.

Kant Immanuel, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" en *Argumentos* (Bogotá), núms. 14-17, (1986).

Krauze, León "La pasión y la ira", *Letras Libres* (México), núm. 64 (abril 2004), pp. 40-44.

Morrel, Virginia, "La selva tropical en el patio trasero de Río de Janeiro", *Nacional Geographic* (México), vol. 14, núm. 3 (marzo 2004), pp. 2-23

Reveles Arenas, Martha Patricia, "Los hijos de Cibeles" (reseña), *Cuadernos Americanos* (México), vol. 4, núm. 94 (2002), pp. 231-233.

Skinner, Quentin, "Significado y comprensión en la historia de las ideas", *Primas, Revista de historia intelectual* (Buenos Aires), núm. 4 (2000), pp. 149-151.



*Diccionarios y Enciclopedias*

Ancilli, Ermanno, *Diccionario de la espiritualidad*, 3 vols., 2ª ed., Barcelona, Editorial Herder, 1987.

Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Ed. Porrúa, 2001.

Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio (ed.), *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.

Chevalier, Jean, *Diccionario de lo símbolos*, bajo la dirección de..., Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Eliade, Mircea (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Simon and Shuster, Macmillan, 1995.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

König, Franz, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Editorial Herder, 1964.

Mark, Irena R. (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, University Press.

Pike, Royston E., *Diccionario de símbolos*, 2ª ed., México, FCE, 1966 [adaptación Cecilia Frost].

Poupard, Paul, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Editorial Herder, 1987.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed, Madrid, Real Academia Española, 1992.

Reis, Carlos, Lopes M., Ana Cristina, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996 [Traducción Ángel Marcos de Dios].

Shepard A., Leslie (ed.), *Encyclopedia of Occultism & Parapsychology*, 2 vols., Detroit, Gale Research Company, 1978.

Weinfeld, Eduardo, *Enciclopedia Judaica Castellana*, 8 vols. dirigida por..., México, Editorial Enciclopedia Judaica, 1951.

*Enciclopedia Hispánica*, Macropedia, Versailles, Bansa Internacional Publishers, 2000, 14 vols.

*The New Encyclopaedia Britannica*, Micropedia, Chicago, 2002.

*The Oxford Classical Dictionary*, edited by Simon Hornblower and Anthony Spawforth, 3<sup>rd</sup> edition, Oxford University Press, Oxford, 1996.

*The Oxford English Dictionary*, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, 20 vols., Oxford University Press, 1989.