

Contradicciones del LENQUAJE, literatura como CONOCIMIENTO

Lectura de *A paixão segundo G.H.*

KATIA IRINA IBARRA

La voz de G.H., vuelta escritura, se desencadena a partir de una *revelación* suscitada de un suceso mínimo. A partir de ahí, ella cruza por una angustia —dirá ella, *el infierno*— por no poder comprender el sustento de su existencia, lo cual es ya un paso para acceder a la verdad; sin embargo, esa verdad, y la angustia por estar al borde de comprenderla, es incomunicable; no hay palabras, el lenguaje se vuelve inútil. G.H. se da cuenta de la proximidad de lo inefable, ese “algo” se le revela, pero no puede comprenderlo, entonces, sólo cabe intentarlo:

.....estoy procurando, estoy procurando. Estoy intentando entender. Intentando dar a alguien lo que viví. No sé qué hacer de lo que viví, tengo miedo de esa desorganización profunda. No confío en lo que me sucedió. ¿Me sucedió alguna cosa que yo, por el hecho de no saber cómo vivirla, viví otra?

Esta *novela* no tiene inicio ni fin. Comienza en puntos suspensivos, al igual que todos los capítulos, lo cual nos da la sensación de una novela circular, o bien en espiral. Su escritura cuestiona el género novelístico tradicional, pues rompe las fronteras entre novela y lírica, no hay una trama propiamente dicha, la narración así tiene la forma del monólogo, no desarrolla una historia y su forma está más cercana a la de una disertación filosófica sustentada en lo vivencial. También pudiera decirse que es una “antinovela”, o una “antinarración”, su sentido es negar las posibilidades

mismas del lenguaje, siendo el lenguaje su materia. Todo ello se nos insinúa como rasgo peculiar del estilo de Lispector —y de una *nueva* narrativa latinoamericana que se ha planteado problematizar su propia vía de expresión.

G.H. pasa por una anagnórisis, luego se transforma. En un instante de su vida se entera de que ha vivido en un error, de que lo que creyó siempre como verdad, como orden, sólo ha servido de pretexto para sustentar lo que creyó era su existencia, cuando en realidad ésta fue sólo una máscara: “usé demasiado las verdades como pretexto”. Ahora se enfrenta a *otra* verdad, a la *Verdad*, que escapa de la razón y del orden, por lo que teme, le horroriza vivir en la incertidumbre: “¡No le encuentro sentido a la verdad! Es por eso que yo la temía y la temo”; pues esa verdad no tiene “sentido” racional, no es pensamiento, es la *pasión*: “tal vez sólo el pensamiento me salvase, tengo miedo de la pasión”.

“Y volví a ser una persona que nunca fui”. Una contradicción llena de sentido —como son las contradicciones que suele evocar Lispector—, ¿Cómo volver a donde nunca se ha estado? Es retornar a una esencia, que siempre ha estado ahí, de la cual se ha extraviado G.H. sin saberlo. Y vuelve a esa esencia a partir de su anagnórisis y se *transforma* en lo que siempre ha sido, se despoja de su máscara, descubre *La Verdad* inefable que ha estado detrás de su existencia, todo, a partir de observar las vísceras de un ser a simple vista insignificante: una cucaracha.

Falta apenas el golpe de la gracia
—que se llama pasión

Una escritura de lo indecible, de lo impronunciable, y aún más, de lo incomprensible. Eso es la *obra* de Clarice Lispector, donde la voz de la protagonista-narradora, G.H., se confunde con la visión y sensibilidad de la escritora misma. Así, el eje de la “novela” no es la trama sino *una idea*; una idea por demás difusa, metafísica, o bien, como se ha dicho, existencial. *A paixão segundo G.H.* (1964) plantea a través del lenguaje y la escritura, la imposibilidad del entendimiento, de lo esencial-vital. A la vez, cuestiona la impotencia del lenguaje mismo por entrañar lo incognoscible, tornándose en contradicción.



G.H. es una escultora. Se ha dedicado a desgastar la materia, a encontrar las formas inmanentes y ocultas del barro. Ella se ha buscado a sí misma a través de sus manos, pero lo ha hecho a partir del molde de la razón, de lo que ella creyó por verdad, y así había elaborado su propia máscara. Vive en un edificio de trece pisos —la cabalística se filtra constantemente en la narrativa de nuestra escritora—, es una mujer independiente, que goza de las comodidades de su clase, incluyendo tener una sirvienta negra, y dice: “G.H. había vivido mucho, había vivido muchas cosas”. Es una mujer “moderna”.

En la tercera sección de la obra, se describe el suceso: G.H. está desayunando como lo hace normalmente; su sirvienta está ausente, ha salido de viaje, por lo que decide ir a su habitación. Ese cuarto había sido destinado como depósito de cosas viejas, pero desde seis meses atrás sirvió de dormitorio para la sirvienta. Desde entonces G.H. no había entrado en él. Ahora irrumpe en esa habitación olvidada por ella con la expectativa de encontrar las cosas viejas, arrumbadas, sucias; sin embargo, se sorprende de ver la habitación absolutamente limpia y en orden. No es que el orden le moleste, lo que le incomoda en ese momento es el arrebato de la potestad de



**NO COMPRENDO LO QUE VI. Y NI SIQUIERA SÉ SI VI, YA QUE MIS OJOS
TERMINARON NO DIFERENCIÁNDOSE DE LA COSA VISTA.**

ese orden. La sirvienta ha decidido *por sí misma* hacerlo y lo ha hecho como ha querido, sin consultarla. Eso hace enojar a G.H., pero es más su sorpresa cuando ve que en una de las paredes hay un mural que ha hecho la sirvienta con carbón y en el cual se representan las figuras de un hombre, una mujer —con la cual se identifica— y un perro, totalmente desnudos:

En la pared encalada, contigua a la puerta —y por eso no lo había visto todavía— estaba casi en tamaño natural el contorno a carbón de un hombre desnudo, de una mujer desnuda, y de un perro que estaba más desnudo que un perro. En los cuerpos no estaba dibujado lo que la desnudez revela, la desnudez venía apenas de la ausencia de todo lo que cubre: eran los contornos de una desnudez vacía. El trazo era grueso, hecho con punta quebrada de carbón. En algunos trechos el riesgo se hacía doble como si un trazo fuese el temblor del otro. El temblor seco de carbón seco. (...)

(...) Los trazos —descubrí sin placer— eran trazos de reina. Y también la postura: el cuerpo erecto, delgado, duro, liso, casi sin carne, ausencia de senos y de caderas.

En esta *ekfrasis*, G.H.-Lispector *cifran* la imposibilidad de comunicación ya mencionada. El dibujo o mural aparece como caligrama, como escritura que lleva un mensaje incomprensible. Esta *ekfrasis* representa algo inimaginable para G.H., lo representado tiene un sentido que va más allá del lenguaje, de cualquier lenguaje. El sistema de signos verbales, así como el de signos visuales, se vuelven insuficientes para describir la revelación de la protagonista.

Así, siguiendo esta idea, la imposibilidad interhumana puede estar expresada en este caligrama indecifrabable, mensaje donde Janair es la emisora y G.H. la receptora. Esa incomunicación se debe a la distancia entre Janair y G.H., distancia en todos los sentidos, incluso en el social y en el cultural. La escultora como una mujer que posee cierta “cultura”, que pertenece a un sector social, que define su “gusto”, que busca la palabra; Janair como la mujer negra, la sirvienta, situada en una clase social con ciertas desventajas, ausente, y que en su *condición* no ha tenido el derecho de usurpar la casa y el poder de su patrona y que, sin embargo, lo ha hecho transformando el cuarto, y habiéndole dejado ese mensaje, no cifrado en palabras sino en trazos, en líneas casi primitivas. Dos sistemas de signos que representan dos culturas que no logran

entablar un diálogo, es decir, que se tropiezan con las dificultades del entendimiento, un diálogo casi imposible, fragmentado.

Esta idea queda reforzada con la imagen de Janair como una extranjera, léase como una extraña —lo que nos recuerda a la imagen de *L'etrangere* de Camus, o bien, la idea repetitiva del “forastero” en José María Arguedas—: “aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase a un país extranjero, la reina africana. Y que ahí dentro de mi casa se alojara la extranjera, la enemiga indiferente”. Lo que queda de este sentimiento de incomprensión es un deseo de destrucción y violencia. Quiere destruir lo que la sirvienta negra, extranjera, forastera, ha hecho en la habitación, quebrar su orden, borrar sus trazos, luego, aparece el deseo de matar *alguna cosa*.

Después de este desconcierto G.H. abre el armario, ahí se encuentra con una cucaracha. Siente entonces la repugnancia, el grito interior, inaudible. Es con este bicho que va a satisfacer su deseo de matar. Esta cucaracha parece representar a Janair y puede ser interpretada como su *doble* (Robeiro, 1997). Es sobre este bicho que descargará sus deseos de eliminar al *otro*, para luego encontrar en ese acto su tragedia, su conversión.

La cucaracha es descrita como algo inmemorial, un ser que ha existido aún antes de la raza humana. G.H. nunca se había “enfrentado” a una, toda su vida las había evadido, ignorado, por la repulsión que éstas le causan. Así, cuando ve sus entrañas, el interior de la cucaracha muerta, aplastada, comienza a aproximarse a algo que siempre había desconocido. Se reconoce a sí misma en el líquido blanco que brota del insecto, llegando, incluso, a confundirse a sí misma con él. “Había llegado a la nada, y la nada era viva y húmeda”; esa nada estaba en ese bicho y en ella misma.

Después de este acontecimiento, en apariencia insignificante, G.H. no vuelve a ser la misma. Deja la máscara, ahora vuelve a su esencia. Antes andaba por la vida con muletas, con una tercera pierna que le ofrecía la seguridad. Ahora ha perdido esa pierna que bien podría significar la razón, la doctrina. Ahora le toca a G.H. ser más “libre”, regresar a sus orígenes, aceptar la desorganización, el caos, la irracionalidad, la imaginación, la pasión: “sólo la realidad es delicada, mi irrealidad y mi imaginación son más pesadas”.

Parece que la escultora encuentra un nuevo sentido a la vida, uno más cercano a la *Verdad*. Así, ha su-

mergido apenas de la caverna y atrás ha dejado las sombras, la falsa realidad. El mito platónico de la caverna aparece así en *A paixão segundo G.H.*, pues la narradora pasa por este proceso de salir de la caverna para aproximarse a la *Realidad*, al mundo de las ideas. Ella —como *todos*— ha permanecido como los prisioneros encadenados, que han visto en las sombras la verdad, siendo más bien engaño. De esa oscuridad, de esa esclavitud, G.H. se aproxima, casi llega al entendimiento; sin embargo, su angustia es permanecer en esa línea, y luego no poder comunicarla al otro. Benedito Nunes (1997), quien ha explorado las interpretaciones filosóficas de la obra de Lispector, dice que lo que ha experimentado G.H. es un éxtasis místico: fascinada por el cadáver del insecto, G.H. sufre una especie de “rpto del alma —la pérdida o desposesión del Yo— semejante al éxtasis de los místicos, que ella cuenta dificultosamente a un Tú imaginario, a quien se dirige el relato inacabado”. (1997: 50)

No comprendo lo que vi. Y ni siquiera sé si vi, ya que mis ojos terminaron no diferenciándose de la cosa vista. Sólo por un inesperado temblor de líneas, sólo por una anomalía en la continuidad interrumpida, de mi civilización, es que por un instante experimenté la muerte vivificadora. La fina muerte que me hizo manosear la prohibida tela de la vida. Está prohibido decir el nombre de la vida. Y yo casi lo dije.

En un instante vivió la muerte. La imagen mística de la vida en la muerte es evocada. A G.H. se le concedió sentir lo que realmente es la vida, presenció *El Misterio*. Pero no pudo entenderlo, pues es incomprendible, inabarcable. Descendió al Infierno, a su interior vuelto llamas. El Infierno que desde ese momento vivirá, será el saber que la existencia es un acto de soledad y aislamiento, pues la Revelación de vida que ha pasado frente a sus ojos, no podrá comunicarla a nadie; entre un ser y otro hay un abismo. Nunes nos dice, respecto a este clímax narrado: infierno y paraíso son el clímax patético del alma, el auge de un autocoñocimiento vertiginoso en cuando descende en el abismo de la interioridad. (Lispector, 1998: XXVI)

La crítica de Nunes nos ofrece otras pistas de interpretación, afirmándonos de entrada lo extremadamente polisémico que es esta “novela” de Lispector. Es, nos dice, un relato alegórico, en tanto evoca a otros textos, a otros símbolos, que ex-

trae de la tradición hebraica, de pasajes bíblicos, así como a otras obras de la literatura moderna. Por sólo tomar un ejemplo, el de la cucaracha, puede ser ésta entendida como el “doble” de Janair, o bien de G.H., que ha llegado a confundirse con este bicho, pues su mirada extasiada ha llegado a diluirse con el objeto observado; también nos recuerda al relato de Gregorio Samsa; evoca lo inmemorial, lo prehistórico; y también, su materia blanca que brota de su cuerpo ha sido considerado como la Hostia que redimiría a G.H. del pecado.

Varias son las evocaciones, los intertextos, a la tradición judeo-cristiana. Comenzando por el título, que indudablemente hace referencia a la Pasión de Cristo contenida en los evangelios:

Sólo entonces mi naturaleza es aceptada, aceptada como su espantado suplicio donde el dolor no es ninguna cosa que nos sucede, sino lo que somos. Y es aceptada nuestra condición como la única posible, ya que es lo que existe, y no otra. Y ya que vivirla es nuestra pasión. La condición humana es la pasión de Cristo.

Otras frases e ideas que se encuentran en el texto nos dan cuenta de esta relación. Se refiere, en este mismo sentido, al “fruto prohibido” tomado por ella, por G.H., que entonces representa a la mujer; su éxtasis es casi divino y nos menciona a los santos, a la humildad con que ellos han interpretado la vida. Las treinta y tres secciones en las que se divide el relato parecen aludir a la edad en la que se dice Cristo fue llevado a la cruz.

La cucaracha como símbolo de la comunión: comer la masa de la cucaracha es el antipecado. Pero esa redención que le ofrece el bicho la lleva a la náusea, casi al vómito. Sin siquiera haberla probado G.H. escupe, nos dice, se escupe a sí misma. Es la náusea de su existencia. Hay también en esta “confesión” un interlocutor “imaginario” al que G.H. interpela con las palabras *mi amor*. Ante él, G.H. manifiesta su incapacidad, por demás humana, de expresar mediante las palabras lo que ha vivido. Ni el entendimiento, ni el lenguaje pueden abarcar esa verdad divina: “es que no conté todo (...) el raciocinio no me lleva a ningún lado”.

G.H. “antes” tenía un nombre, “ahora” ya no, pues no es la misma, sólo queda de la “anterior” mujer las iniciales grabadas en las valijas. A la “conclusión” que llega G.H. es la de no entender esta realidad, y tener esa humildad, semejante a la de los santos, humildad

ante lo desconocido, ante Dios. Dice, después de este rapto, de este éxtasis se da cuenta de lo insuficiente que son las palabras, que es la razón humana, para dar cuenta de lo que en esencia somos. Ante esta afirmación de la duda, el relato, la reflexión comienza nuevamente.

El mundo no dependía de mí ésta era la confianza a la que había llegado: el mundo no dependía de mí, y no entiendo lo que estoy diciendo, ¡nunca!, nunca más comprenderé lo que diga. Pues ¿cómo podría decir sin que la palabra mintiese por mí? Cómo podré decir sino tímidamente así: la vida se me es. La vida se me es, y no entiendo lo que digo. Y entonces adoro.....

Este experimento narrativo, quinta novela de Clarice Lispector, significa un momento importante en la evolución de la escritura de la autora. Asimismo, es una obra de gran trascendencia en la literatura brasileña del siglo XX. Siguiendo la idea de la formación de una literatura brasileña (Candido), se observa que con el romanticismo se intensifica el proceso de constitución de una literatura “propia”, entre otras cosas porque los escritores son más conscientes del aspecto lingüístico-estético de sus creaciones (Arêas, 1995), es decir, están más ocupados en que sus obras alcancen la función total de la que habla Candido (En Sarlo, 2001: 42). Y por función total entendemos la “concepción estética que dota de universalidad a la obra” (Antelo, 2001: 40) y que abarca, aunque en “segundo término”, todas las demás funciones posibles de la obra literaria.

Una literatura latinoamericana, o brasileña, existe desde el momento en que se demuestra capaz de fecundar los instrumentos de otras culturas matrices y aplicarlos en América. (...) La literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas. (Antelo, 2001: 41)

Clarice Lispector se aparta, literaria y estéticamente, de los modernistas —como son Oswald de Andrade, Mario de Andrade, entre otros— de la década de los veinte. Esta generación modernista más bien concebía la literatura y lo literario a manera de “compromiso” social, como expresión privilegiada de denuncia y a la vez de experimentación. Clarice, en cambio, viene a formar parte de una “nueva generación” —donde también se encuentra

Guimarães Rosa— que vuelve a retomar la búsqueda del lenguaje mismo a través de la literatura, sin que por ello desconozca del todo las otras funciones literarias. Lispector coloca en un primer plano la función estética, y por ello, significa una renovación y un *momento decisivo* en la literatura brasileña.

En la literatura contemporánea, brasileña, latinoamericana y “universal”, se ha dado como prioridad la ambición por la renovación artística, por la exploración de las posibilidades del (de los) lenguaje(s). Clarice Lispector, así, se inserta en un movimiento mayor, y lo hace desde su propia intuición, desde su particular ambición por hacer de la literatura una forma de conocimiento y de exploración de lo más íntimo del ser humano. *A paixão segundo G.H.* es una reflexión del lenguaje desde el lenguaje mismo. ☺

Bibliografía

- Antelo, Raúl (2001). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. (Serie Críticas)
- Arêas, Vilma (1995). “Clarice Lispector”, en Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, v. 3: *Vanguarda e Modernidade*. São Paulo-Campinas: Memorial-Unicamp.
- Hill, Amariles G. (1997). “Referencias cristianas y judaicas en *A maça no escuro* y *A paixão segundo G.H.*”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento. Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio*. Barcelona: Anthropos. (Extraordinarios, 2)
- Lispector, Clarice (1998). *A paixão segundo G.H.* México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Archivos).
- Lispector, Clarice (1982). *La pasión según G.H.* La Habana: Casa de las Américas (Colección literatura latinoamericana).
- Martin, Susan (1995). “A Paixão segundo Peixoto: Uma leitura da violência em Clarice Lispector”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42, Año XXI (segundo semestre de 1995). Lima-Berkeley: Latinoamericana editores.
- Maura, Antonio (1997). “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento. Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio*. Barcelona: Anthropos. (Extraordinarios, 2)
- Nunes, Benedito (1997). “La pasión de Clarice Lispector”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento. Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio*. Barcelona: Anthropos. (Extraordinarios, 2)
- Patai, Daphne. “El esencialismo de Clarice Lispector”, en: *Nuevo texto crítico* 5, año III (primer semestre de 1990). Stanford: Department of Spanish and Portuguese. Stanford University.
- Robeiro de Oliveira, Solange (1997). “A paixão segundo G.H.: una lectura ideológica de Clarice Lispector”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento. Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio*. Barcelona: Anthropos. (Extraordinarios, 2)
- Russotto, Margarita (1980). “Por qué escribir. Aproximación a la poética de Clarice Lispector”, en: *Narradores Latinoamericanos 1929-1979*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. II. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Sarlo, Beatriz (2001). “Antonio Candido: para una crítica latinoamericana” entrevista incluida en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Críticas.