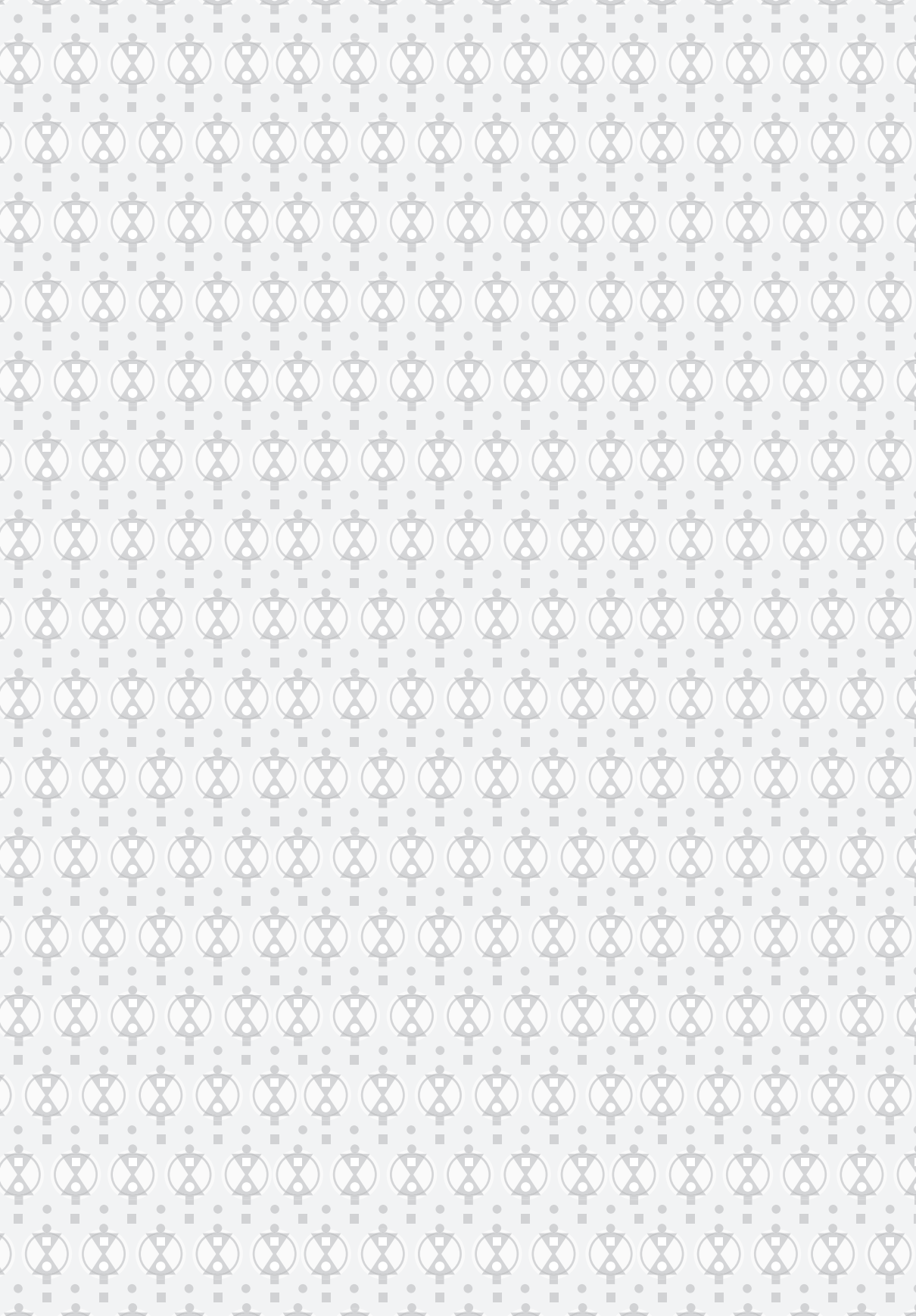


# Entre el espejo y las sombras

JORGE MARTÍN GÓMEZ BOCANEGRA



Universidad de Guadalajara





Entre el espejo y las sombras





JORGE MARTÍN GÓMEZ BOCANEGRA

# Entre el espejo y las sombras

Universidad de Guadalajara  
2021

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos

Primera Edición, 2021

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario  
de Ciencias Sociales y Humanidades  
Unidad de Apoyo Editorial  
Guanajuato 1045  
Col. Alcalde Barranquitas, C.P. 44260  
Guadalajara, Jalisco  
Consulte nuestro catálogo en:  
[www.cucsh.udg.mx](http://www.cucsh.udg.mx)

ISBN 978-607-571-324-3

Editado y hecho en México

*Edited and made in Mexico*

# Contenido

|  |    |
|--|----|
| Con el personaje en mente                            | 9  |
| En los instantes de lo cotidiano                     | 15 |
| I  | 15 |
| II   | 17 |
| III  | 23 |
| Entre el espejo y las sombras                        | 25 |
| I  | 25 |
| II   | 28 |
| III  | 30 |
| La pasión según G. H.<br>en cinco cuadros y una nota | 33 |
| I Cuadro impresionista                               | 33 |
| II Cuadro conceptual                                 | 37 |
| III Cuadro hipnótico                                 | 39 |
| IV Cuadro psíquico                                   | 43 |
| V Cuadro místico                                     | 46 |
| Genius en Clarice Lispector                          | 51 |

|  |    |
|--|----|
| La pasión de Clarice Lispector                                   | 59 |
| En el cuerpo de las palabras                                     | 69 |
| Ángela Pralini: La creación como un soplo<br>de vida y de agonía | 85 |
| 0  | 85 |
| I  | 86 |
| II   | 88 |
| III  | 90 |
| IV   | 95 |
| V  | 96 |
| Bibliografía   | 85 |

## Con el personaje en mente

Hago referencia a un personaje, más que a una persona, porque el personaje es una realidad propia de los mundos imaginarios. Son estos mundos en los que trataré de encontrar la existencia literaria de Clarice Lispector. Serán sus novelas y algunos de sus cuentos los mundos a explorar, por cuanto que hay en ellos esos caminos sinuosos para ser recorridos con pensamiento especulativo y con observación poética,<sup>1</sup> y por los cuales creo posible alcanzar el lugar donde estará el personaje llamado Clarice Lispector. Por esto mismo, me parece que hablar de una persona sería como referir a un ser cuya existencia obliga a situarla efectivamente mediante las complejas redes del mundo social. No es, pues, fundamentalmente el mundo social

---

<sup>1</sup> Con esta asociación de términos: “pensamiento especulativo y observación poética”, busco indicar dos aspectos discursivos; uno: la especulación como una manera de atraer enunciados literarios para ser conducidos por la vía de la reflexión analítica, y dos: observación poética, en cuanto que, más que generar argumentos explicativos con base en autoridades referidas, me interesa generar ideas mucho menos arraigadas en concepciones de especialistas, esto es, preferiré generar ideas por la vía de la creatividad intuitiva. Con base en el primer aspecto, diría que lo que está en juego es la recepción que habré realizado de los textos literarios de Clarice Lispector, y en el segundo aspecto (el de la observación poética), estarán en juego las posibilidades en que iré recuperando comprensivamente la imagen de esta singular escritora, como el personaje fundamental que dará sentido a todo este trabajo ensayístico.

el que me preocupa para componer la imagen que me interesa descubrir en Clarice Lispector. Me importa de ella todo lo que ella escribió en sus novelas y en algunos de sus cuentos, sin compararla con otras escritoras o con otros escritores. Me importa mucho comprenderla como el personaje avecindado entre los personajes de sus novelas, con quienes compartió la vida y el mundo de las ideas. Serán estas ideas compuestas desde el cuerpo y el espíritu las que me impulsarán a colocar en este trabajo al que he llamado: *Entre el espejo y las sombras*.

Cuerpo y espíritu de mujer sensible y cultivada: “La obra de Clarice se centra toda en la palabra: la palabra entrañada en espíritu de mujer”, nos advierte Basilio Losada en la “Introducción” que hizo para la novela de Clarice Lispector: *Cerca del corazón salvaje* (2018a: 10).

La existencia de Clarice Lispector, quien se rehusó a escribir al modo de los fabuladores folkloristas brasileños y que, más que las tramas para constituir historias noveladas, se propuso explorar hasta lo más hondo del lenguaje, y por lo tanto de encontrarle sentido de estancia en el mundo que la habitaba interiormente, representa, o mejor, significa desde su origen, sustancialmente, un caudal de tristezas imposibles de olvidar.

De 1921 a 1922 un millón de personas en Ucrania se murió de hambre. En 1922 Quisling estimó que, de los tres millones de judíos en el país, “el número de judíos que sufrieron de hambruna y enfermedad no está lejos de los dos millones”.

[...]

Al final, cuando ya no quedaba nada que vender, Mania, ya medio paralizada y en medio del invierno ucraniano, se quitó sus propios zapatos, los vendió y se envolvió los pies con harapos.

[...]

Pinkhas [padre de Clarice] llevaba el equipaje sobre las espaldas, con Clarice atada a su pecho, aguantando a la tullida Mania [madre de Clarice] sobre el brazo (Moser, 2009: 56).

Migración, hambre, enfermedad, desprecio, fueron los signos que acompañaron en su infancia a Clarice. Son los signos de un tiempo, de una época, de una historia, de un origen inolvidable.

Según el poeta Ledo Ivo, de la obra de Clarice Lispector llama la atención su lenguaje, al extremo de que hace pensar que se trata de una prosa escrita por un ser extranjero (cfr. Moser, 2009: 233). Desde una cierta perspectiva, esta aseveración podría pasar como el carnet de identidad de Clarice Lispector, esto es: como una escritora que escribía en una lengua que no era la suya. Que ella hubiera nacido en Ucrania,<sup>2</sup> podría llevar a pensar, debido a este solo hecho, que ésta era la causa de que su prosa sonara como extranjera. Lo cierto es que Clarice Lispector viene a significar un claro ejemplo de aquello que se ha dicho respecto de la escritura literaria: que el escritor inventa una lengua extranjera; una lengua externa —o interna, según se quiera— a la lengua con la que se comunica cotidianamente. El caso de Clarice Lispector es muy semejante al de aquellos escritores que hacen canon. Ella hizo de su cuerpo un laboratorio de lenguaje acentuadamente sensorial y perceptivo. De acuerdo con Silviano Santiago (2013): “Clarice erige el lugar de la soledad como el laboratorio experimental donde se puede trabajar mejor las injusticias de la sociedad contemporánea, envolviendo los materiales de la investigación —hombres y cosas en estado de palabras— en un clandestino amor” (p. 228). Pero también hay que decir junto con Gilles Deleuze (1996): “el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*” (p. 9). En este sentido, el problema de escribir en Clarice Lispector resulta inseparable de su problema de vivir con todo el mundo de sensaciones y de percepciones que le daba su cuerpo.

---

<sup>2</sup> Respecto de este dato, Clarice escribió lo siguiente: Nací en Ucrania, el país de mis padres. *Nací en un pueblo llamado Chechelnik, tan pequeño e insignificante que ni siquiera está en el mapa. Cuando mi madre estaba embarazada de mí, mis padres se dirigían a los Estados Unidos o a Brasil; aún no lo habían decidido. Se detuvieron en Chechelnik para que pudiera nacer y luego prosiguieron el viaje. Llegué a Brasil cuando tenía dos meses.* (citado por Moser, 2009: 25).



La escritura de Clarice está llena de secretos. O como apuntara Carlos Mendes de Sousa: “Uno podría decir que en la obra de Clarice Lispector hay un nombre escondido, o que toda su obra está construida en torno a su nombre, diseminado y escondido” (en Moser, 2009: 53).

Con otras palabras, el lenguaje de la escritura de Clarice posee un acervo de secretos, todos ellos portados en el nombre con que ella vivía y con el que iba muriendo para hacer visibles y audibles las existencias de cada uno de sus personajes protagónicos. Para Gonzalo Aguilar, en “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*” (2018e), es notorio el aspecto impersonal que existe en Clarice Lispector, o lo que él llama “abrirse al abandono”. Es así que, mediante este abrirse, “la escritura misma se desnuda de toda retórica para encontrarse, en el despojo absoluto, con su propio personaje” (p. 12). Es por esto mismo que Clarice, en *La hora de la estrella*, constató una vez más su desapego en torno a “la institución literaria”, de la que fue víctima, toda vez que tuvo que enfrentar las muchas dificultades para publicar sus obras, principalmente sus novelas.

En el secreto subyace el misterio, y en Clarice, el misterio radica fundamentalmente en los canales por los que transitaban sus percepciones en torno a la realidad inmediata, así como en las experiencias sensoriales que por estos canales se hacían en el cuerpo de ella. Cada personaje que habita el mundo del lenguaje de Clarice, es una entidad colmada de misterio. El misterio es efectivamente esa manera de habitar y de existir en el lenguaje de sus obras.

Desde niña, Clarice Lispector experimentó la fuerza energética que producía el nombrar. Sabía que con nombrar, las cosas surgían y comenzaban a existir. Bertha Lispector Cohen, su prima, “recordaba que Clarice tenía nombres para todos los baldosines de la ducha y para todas las plumas y lápices” (Moser, 2009: 76).

Para Deleuze (1996), en el texto literario, o mejor, en la literatura, lo que hay es el devenir de la escritura, lo inacabado de la escritura, el proceso siempre en curso, y es por este proceso que se da “un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (p. 11). Será en dicho paso adonde

apuntarán las exploraciones y donde estará siempre presente la idea de búsqueda de secretos. Los misteriosos secretos por los que paseó Clarice Lispector la escritura suya; como un devenir, como un proceso siempre inacabado para alcanzar lo vivible y lo vivido; como ideas de un ser, el de Clarice, cuya vida pasó —en varias de sus novelas— como un soplo, como un agua, como una pasión, como una estrella, como un aprendizaje, como un corazón salvaje.



## En los instantes de lo cotidiano

### I

Pura escritura. Pero no, escritura pura. Ya uno se puede colocar ante ese texto que comienza con una coma. Para quien sólo lee, y muy rara vez le da por ponerse a escribir literatura, podrá parecer extraño que un texto inicie con una coma. Podría ser que con dicha coma se inaugure un momento de aspiración y duda, o bien, que sólo se trate de un hueco superficial que advierte de algo que ha quedado suspendido en un espacio colmado de inutilidades. Pero más que la coma con que inicia la novela de Clarice Lispector (2018c): *Aprendizaje o el libro de los placeres*, lo verdaderamente inquietante es cómo la historia se va ofreciendo por *momentos*, o sea, por *instantes*. A este respecto, nos dice Basilio Losada (2018a) que “Clarice trabaja sobre lo indecible desde una inmensa, desmedida, pasión por la escritura, y renuncia a contar historias para expresar sensaciones [...] la búsqueda de la consciencia a través del lenguaje” (p. 12).

Por otra parte, Florencia Garramuño (2013) señala que el método de escritura de Clarice Lispector consistía en escribir fragmentos sueltos que sólo posteriormente conectaba, lo cual lleva a evidenciar las razones de que las tramas en la novelas de Clarice resulten de una “consistencia rala”, al mismo tiempo que ayudan a “describir la intención de una escritura que se presenta como decía Hélène Cixous, como la articulación de “small pieces of the whole” (Garramuño, 2013: 15).

Abrimos el libro y citamos, del primer párrafo como inicia la novela de Clarice Lispector, lo siguiente:

estando tan ocupada, había vuelto de hacer la compra que la sirvienta había hecho de prisa y corriendo porque cada vez trabajaba menos, aunque sólo viniese para dejar la comida y la cena listas, había hecho varias llamadas de teléfono haciendo algunos recados, incluso una difícilísima para llamar al fontanero, había ido a la cocina para ordenar las compras y disponer en el frutero las manzanas que eran su fruta favorita, aunque no supiese adornar un frutero, pero Ulises le había hecho entrever la posibilidad futura de por ejemplo adornar un frutero [...] gracias a Dios que estaba de vacaciones, fue al guardarropa a elegir qué vestido se pondrá para estar extremadamente atractiva para su cita con Ulises que ya le había dicho que ella no tenía buen gusto para vestirse, recordó que siendo sábado él tendría más tiempo porque ese día no tenía que dar la clase del curso de vacaciones en la universidad [...] él quería enseñarle a vivir únicamente sin dolor, él había dicho una vez que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre, no respondiera “Lori”, sino que pudiera responder “mi nombre es yo”, pues tu nombre, había dicho él, es un yo, se preguntó si el vestido blanco y negro serviría, (Lispector, 2018c: 15).

Inicia con una coma y termina con una coma el primer párrafo de la novela. En éste queda asentado el “instante ya” de lo cotidiano del cual nos dio a saber Silviano Santiago (2013). Desde este “instante ya” asoman los dos personajes que hacen posible la historia: Ulises y Lori. Desde ese “instante ya” son expuestas las acciones más cotidianas: ordenar la compra en la cocina, hacer llamadas telefónicas entre las que hay una “difícilísima”, que es hacer venir al fontanero. Está también el placer que da el sabor de la manzana (“las manzanas que eran su fruta favorita”), está el “adornar” un frutero, está el elegir un vestido “blanco y negro” para estar “extremadamente atractiva para su cita con Ulises”. Desde ese “instante ya”, está inaugurada la fuerte relación que habrá entre ambos personajes: “él quería enseñarle a vivir únicamente sin dolor, él había dicho una vez

que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre, no respondiera ‘Lori’, sino que pudiera responder ‘mi nombre es yo’, pues tu nombre, había dicho él, es un yo”.

Lori es quien aprenderá o recibirá las lecciones de Ulises. Aprender a vivir es el principal aprendizaje que recibirá Lori en su relación con Ulises. A la par que en este aprendizaje, o en disyuntiva, como lo advierte el título de la novela, están los placeres.

Si el inicio de la historia, en la novela, se da luego de una coma, el final de la novela se ofrecerá con otro signo, los dos puntos. Citamos: “—Pienso —interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:” (Lispector, 2018c: 173).

Entre el vivir y el amar serán urdidos los aprendizajes de Lori, y los placeres de Lori y de Ulises. Entre el vivir y el amar existen dos signos; uno, el que permite establecer el sentido de continuidad (la coma), y el otro (el signo de los dos puntos), que bien podría indicar el sentido de la evocación, el sentido de la ejemplaridad, el sentido de la explicación procedente —y precedente—, el sentido de la conclusión; entre otros tantos posibles sentidos. Será, entonces, entre uno y otro signo: entre el signo de la continuidad (la coma) y el signo de los múltiples sentidos (los dos puntos como apertura a un misterio y a un enigma) donde estaremos explorando los sinuosos rumbos de esta historia de aprendizaje y de placeres, entre Ulises y Lori; de modo tal, que con esta exploración podamos hallar la significación de una imagen aproximada en torno al otro personaje que es: Clarice Lispector.

## II

Ulises le dice a Lori:

— No, estoy seguro de que no sabes. Es una pena que tu apodo sea Lori, porque tu nombre Loreley es más bonito. ¿Sabes quién era Loreley?

— ¿Era alguien?

— Loreley es el nombre de un personaje legendario del folklora alemán, cantado en un bellísimo poema por Heine. La leyenda dice que Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, y ellos terminaban muriendo en el fondo del mar (Lispector, 2018c: 109).

Resulta relevante la cuestión con la que Lori reacciona ante la interrogación que Ulises le hace. “¿Era alguien?”, pregunta Lori. O sea, que su nombre: Loreley —no el hipocorístico: Lori— haga referencia a un ser humano (alguien), la lleva a reaccionar, y por tanto, lleva a Lori a poner en cuestión, en duda, que ese nombre, Loreley, su nombre, pueda tener alguna vinculación con lo humano. Tal vez, con el nombre de Loreley, ella siente o experimenta que su existencia no podría estar contenida en ese nombre: Loreley. También, podría ser que su reacción sea consecuencia de que está asumiendo verdaderamente el papel de aprendiz, y que por esto mismo, la interrogante con la que reaccionó no hubiera sido más que una manera de abrir la puerta para que el profesor Ulises entrase y le diera a saber quién era ese ser que se llamaba Loreley. Y entonces la lección sucede, porque la vida es aprendizaje continuo. Para Lori, escuchar que Loreley era el personaje de una leyenda alemana, escuchar que Loreley era el personaje de un bellísimo poema cantado de Heine, escuchar que “Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, y ellos terminaban muriendo en el fondo del mar”, en fin, escuchar todo eso que le estaba transmitiendo Ulises, probablemente, habría de convertirse en un aprendizaje para ella.

Pero por lo que dice el propio Ulises, inmediatamente después de haber dado esa breve lección: “No, no me mires con esos ojos culpables. Quien te sedujo fui yo [...] Y no soy un pescador, soy un hombre que un día vas a advertir que sabe menos de lo que parece, a pesar de haber vivido mucho y de haber estudiado mucho” (Lispector 2018c: 109). De acuerdo con esto último, podríamos especular que la lección y el aprendizaje poseen otros componentes, por los cuales se infiltran otras intenciones —las de Ulises— y otros efectos —los que tendrá que padecer Lori—. Esto es que el aprendizaje posee la fuerza que hace experimentar una

cierta “culpabilidad” en quien sucede tal aprendizaje. Los “ojos culpables” de Lori, a los que hace referencia Ulises, podrían deberse a que ignoraba que su nombre, Loreley, que no su hipocorístico, guardaba un valor cultural importante para el folklore alemán. En este caso, la culpabilidad no está en el sentido de padecer la mancha de la ignorancia que acaba de limpiar tal aprendizaje, sino que tal culpabilidad, quizá, pueda deberse a que Lori, sabiendo que su nombre es Loreley, haya experimentado la culpa del extrañamiento, o sea, la culpa de poseer un nombre alusivo a un personaje de una leyenda tan distante de su ser y de su pertenencia cultural, y por tanto, tan distante de su ser de costumbres, tan extraño a su ser de mujer ordinaria, en absoluto asimilable a un ser de leyenda, a un ser con poderes extraordinarios. Pero también podría ser que la sensación de culpabilidad sea debida a que en ella, por el nombre aunado a una leyenda, por el nombre aunado a un personaje “ejemplar”, por esto mismo, se haya dado en ella el valor de la continuidad de un modo de “ser mujer”, esto es, que por esto mismo, en ella ocurra el ejemplo de ser “una mujer seductora”, una mujer cuyo poder de seducción haría posible que los hombres acabasen “muriendo”, como los pescadores de la leyenda alemana, en el fondo del mar. Es por esto que, ante los “ojos culpables” de Lori, Ulises aclara que él fue quien la sedujo, y que él no es un pescador, más aún, afirma que es un hombre que “a pesar de haber vivido mucho y de haber estudiado mucho”, en realidad, sabe menos de lo que aparenta saber, y que esto mismo lo tendrá que descubrir la propia Lori.

¿Quién es Lori? Es una profesora de estudios primarios que llegó a Río, procedente de Campos.

En un breve diálogo que se da entre ella y Ulises, escuchamos lo siguiente:

- ¿Por qué viniste a Río? ¿No existen colegios de primaria en Campos?  
— Es que no quería... no quería casarme, quería cierto tipo de libertad que allá no sería posible sin escándalo, comenzando por mi familia, allá todo se sabe, mi padre me manda la mensualidad porque con el dinero del colegio yo no podría...



- ¿Cuántos amantes tuviste ya? —interrumpió él.  
— Ella enmudeció. Después dijo:  
— No fueron propiamente amantes porque no los amaba.  
(Lispector, 2018c: 57).

Respecto de la sensibilidad imaginativa de Lori, es preciso citar extensamente, ya que todo el pasaje deja entrever mucho de lo que Lori es y de lo que ella valora de sí misma.

imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul, imaginaba que hilaba con hilos de oro las sensaciones, imaginaba que la infancia era hoy y plateada de juguetes, imaginaba que una vena no se había abierto e imaginaba que de ella no estaba en silencio blanquísimo manando sangre escarlata y que no estaba pálida de muerte [...] imaginaba que amaba y era amada, imaginaba que estaba acostada en la palma transparente de la mano de Dios, no Lori sino su nombre secreto que ella por ahora no podía aún usufructuar [...] imaginaba que era lo bastante sabia como para deshacer los nudos de marinero que le ataban las muñecas, imaginaba que tenía un cesto de perlas sólo para mirar el color de la luna pues ella era lunar, imaginaba que cerraba los ojos y seres humanos surgirían cuando abriera los ojos húmedos de gratitud (Lispector, 2018c: 16-17).

*Imaginar* es el verbo reiterado tantas veces en este párrafo, párrafo segundo, fundamental dentro del incipit de la novela. Es por este imaginar que podemos obtener un primer acercamiento de quién es Lori. Es por este imaginar que Lori se sitúa en los espacios de su colorido mundo; es este mudo donde ella puede experimentar las sensaciones a través de “hilos de oro”; es este mundo de instantes en los que ella puede recordar su infancia: “plateada de juguetes”; es este mismo mundo donde la experiencia del “silencio blanquísimo” ocurre o puede ocurrir toda vez que es imaginado como un lugar de donde emana “sangre escarlata”. Es por este imaginar que Lori se sabe amante (ama y es amada); sabe también, por esta imaginación ilimitada, que está acostada “en la palma transparente

de la mano de Dios”, y sabe también que ella posee un nombre secreto, un nombre del que luego, a través del tiempo, podrá usufructuar. Es por todo este imaginar continuo que Lori nos advierte que es “lo bastante sabia como para deshacer los nudos de marinero que le ataban las muñecas”. De aquí que su ser libre no podría estar atrapado por nada, ni por nadie. Ella es de un mundo crepuscular, ella es lunar, ella posee una imaginación cuyo poder le permite atraer la existencia de seres humanos con sólo cerrar y abrir los ojos, y por esto mismo, llenarse los ojos de humectante gratitud. Pareciera, entonces, que en el libro del aprendizaje se inscribe el placer de imaginar. Es por este imaginar que Lori puede trascender los límites de su cuerpo. No obstante, sabe reconocer que su imaginación no está al margen de su cuerpo, sino que es el cuerpo entero donde vive su imaginación.

¿Quién es Lori para Lori misma; o mejor, qué sabe ella de ella misma como cuando se observa ante un espejo?

Después de haberse visto un instante de cuerpo entero en el espejo, pensó que la protección también sería no ser sólo un cuerpo: ser sólo un cuerpo le daba, como ahora, la impresión de que había sido cortada de sí misma. Tener un cuerpo único circundado por el aislamiento hacía tan delimitado a ese cuerpo, sintió, que entonces se amedrentaba de ser una sola, ávidamente se miró de cerca en el espejo y se dijo deslumbrada: qué misteriosa soy, soy tan delicada y fuerte, y la curva de los labios conservó la inocencia (Lispector, 2018c: 22).

Ser sólo un cuerpo es tanto como sentirse incompleta, o sea, cortada de sí misma. Y no sólo esto; ser sólo un cuerpo, es verse a sí misma delimitada por su propio cuerpo en aislamiento, que es tanto como percibir la existencia de ser una persona sola. Pero es suficiente acercar el cuerpo al espejo para descubrirse deslumbrada por su propia mirada, y comprenderse a ella misma como un ser misterioso, como un ser delicado y fuerte; pero sobre todo, será en ese acercamiento cuando reconocerá en sus labios la curva en que ha de conservar la inocencia.

Sólo alguien con la inocencia en los labios podría pedirle a Dios que le ayudara a conseguir lo imposible, porque para ella, nada más que lo imposible importa.

Sólo alguien con la inocencia en los labios podía expresar lo siguiente:

Existe un ser que vive dentro de mí como si fuese una casa, y es. Se trata de un caballo negro y lustroso que a pesar de ser enteramente salvaje —pues nunca vivió antes en nadie ni jamás le pusieron riendas ni montura— a pesar de ser enteramente salvaje tiene por eso mismo una dulzura natural de quien no tiene miedo: come a veces en mi mano. Su hocico está húmedo y fresco. Beso su hocico. Cuando yo muera, el caballo negro se quedará sin casa y va a sufrir mucho [...] Si olfatea y siente que un cuerpo-casa está libre, trota silenciosamente y acude. Aviso también que no se debe temer su relincho: uno se engaña y piensa que es uno mismo el que está relinchando de placer o de cólera, uno se asusta [...]"

[...] A Ulises le iba a gustar, iba a pensar que el caballo era ella misma. ¿Era? (Lispector, 2018c: 31-32).

Ya con todo lo apuntado hasta aquí, podemos responder la cuestión que dice: ¿Quién es Lori? Además de ser una mujer muy sensible e imaginativa, además de ser una mujer para quien la meditación es fundamental; además de poseer todos estos atributos, Lori es el cuerpo-casa donde habita un caballo negro, lustroso y salvaje. Es por este caballo como descubrimos otros placeres que en Lori existen: la libertad sin frenos; “la dulzura natural de quien no tiene miedo”; en ella habita el deseo inquietante: “siente que un cuerpo-casa está libre, trota silenciosamente y acude”. Todo lo que habita en ella: ese caballo negro, lustroso y salvaje, es el que da a saber a Ulises mediante ese escrito, y sabe que a Ulises le va a gustar todo eso que habita en ella, y hasta quiere hacerlo pensar, o sea, quiere inquietarlo con una duda: si el caballo era ella misma; una duda que hasta en ella misma habrá de aparecer, es decir, la duda de si ella es realmente el caballo del que le ha hablado a Ulises; por esto la pregunta meditabunda que en Lori se hace presente “¿Era?” esto es: ¿Podría ella

misma ser ese caballo salvaje: de hocico húmedo y fresco; ese caballo al que jamás le pusieron riendas ni montura?

Al mismo tiempo que los placeres le ocurren, suceden los aprendizajes. Ciertamente: el placer es algo que se experimenta en la intimidad del cuerpo, sujeto a la sensación de sí mismo; en tanto que el aprendizaje será eso que se consigue a través del lenguaje —y a condición de que exista la voluntad de pensar— de quien sale de sí mismo. Será por ese lenguaje que el otro posee y que es a quien se dirige Lori, para hacerse de ese lenguaje que posibilita el aprendizaje: “De Ulises había aprendido a tener el coraje de tener fe —mucho coraje—, ¿fe en qué? En la propia fe, pues la fe puede ser un gran susto, puede significar caer en el abismo” (Lispector, 2018c: 37). Este mismo aprendizaje de “tener mucho coraje para tener fe”, es el que le permite a Lori cobrar conciencia de los peligros que puede haber, al mismo tiempo, en esta clase de aprendizajes: “Lori tenía miedo de caer en el abismo y se aferraba a una de las manos de Ulises mientras la otra de Ulises la empujaba hacia el abismo” (Lispector, 2018c: 37). Será por todo este aprendizaje de la fe, con sus inevitables peligros de caer en los abismos, como la vida adquiere la gravedad suficiente: “la vida no es cosa para jugar porque en pleno día se muere” (Lispector, 2018c: 37). Reconociendo esta gravedad, en la que el abismo bien puede significar la muerte, habrá una situación y un trayecto de quien busca convertirse en ser humano. En la situación del no jugar porque —quien lo hace— se muere en pleno día, y entonces no llega a cumplirse el propósito; pero están también los riesgos que hay en todo aprendizaje, riesgos que se traducen por ese trayecto que significa salir de sí mismo para ir en busca del lenguaje que existe en el otro. Entre yo y el otro hay siempre una situación y un trayecto que posibilitan el aprendizaje. Entre yo y el mundo hay una sensación de estar; pero también hay el otro trayecto, quizás con mayor riesgo, que es el que permite la imaginación.

### III

Respecto a la presencia del hombre en la obra de Clarice Lispector, advierte Basilio Losada (2018a) que: “El hombre es algo que dispara los

elementos centrales del alma femenina para construir una historia que quizá sólo pueda ser comprendida enteramente desde una perspectiva que escapa a la mentalidad masculina” (p. 11). En *Aprendizaje* o *El libro de los placeres*, además de Ulises, hay un hombre de quien Lori padeció las consecuencias de haberlo visto mucho:

Al fin vio al hombre alejarse, al mismo tiempo que Ulises le decía por lo bajo: —Lori, todo está bien. Era un hombre al que hoy te quedaste mirando mucho, posiblemente distraída, y él esperanzado te acompañó esperando a que abrieras la puerta (Lispector, 2018c: 38).

Luego de que Ulises la calmara con tales palabras, Lori invita a Ulises pasar a su casa: “—¿Quieres tomar un café? —preguntó ella con el pretexto de hacerlo entrar” (2018c: 39).

En esta línea dejo, deliberadamente, un suspenso. En esta línea está dispuesta la idea que en disyuntiva presenta el título de esta novela de Clarice Lispector: la idea de decidir, de tomar una decisión con la fe y que, con esta misma fe, se acepta correr un peligro: caer en un abismo. Ante el abismo se encuentran los placeres y los aprendizajes que en la vida se ofrecen. Pareciera que ante todo placer hay un abismo, que ante todo aprendizaje hay un abismo. Y el abismo es, inevitablemente, la vida. Vivir es padecer los placeres y los aprendizajes ante un profundo abismo de vida.

## Entre el espejo y las sombras

Ante amigos y ante algunos cuantos periodistas que pudieron entrevistarla, Clarice Lispector frecuentemente afirmaba que ella no era intelectual, que, por el contrario, ella escribía más por intuición que por una amplia cultura libresca. Sin perder de vista esta posición, y sin pretender rebatirla o sustentarla, lo cierto es que las intuiciones de esta escritora nos ayudan a obtener conocimientos asombrosos. Con esto quiero decir que tanto en sus novelas como en sus cuentos, hay siempre un acervo de ideas que nos permiten percibir la realidad de una manera menos premeditada, o sea, mucho menos esquemática. Son conocimientos que se ofrecen al margen de procesos ordenados en línea explicativa, como suele ocurrir en ciertos textos literarios, en los que el autor o autora utilizan el tipo textual argumentativo para dar contundencia a esa historia de mundo que presentan sus novelas. Digamos que en los textos de Clarice, los conocimientos aparecen y se descubren sin que en ellos existan, efectivamente, verdades documentadas, y mucho menos, verdades obtenidas mediante el recurso reiterativo de una prosa explicativa.

### I

En “El ser especial”, un ensayo que forma parte del libro *Profanaciones*, Giorgio Agamben (2005) nos habla de la fascinación que los filósofos medievales tenían por los espejos. Según este autor, aquellos filósofos se hicieron varias interrogantes para tratar de comprender la naturaleza

de las imágenes que en tales objetos se producían. De entre todas las cuestiones que aparecen al inicio del ensayo, hay tres que me resultan relevantes. La primera dice: “¿Cuál es su ser (o, sobre todo, su no-ser)?”; la segunda: “¿Son cuerpos o no-cuerpos, sustancias o accidentes?”, y la tercera: “¿Se identifican con el color, con la luz o con la sombra?” (2005: 71).

Ante la primera interrogante, yuxtapongo esta otra perspectiva en torno a los espejos, la cual aparece en la novela de Clarice Lispector: *Agua viva*.

[...] estoy interesada en el misterio del espejo. Busco un modo de pintarlo o de hablar de él con la palabra. Pero ¿qué es un espejo? No existe la palabra espejo, sólo existen los espejos, porque uno solo es una infinidad de espejos. ¿Habrá en algún lugar del mundo una mina de espejos? Un espejo no es una cosa creada sino nacida [...] (2018d: 90).

La segunda interrogante que Agamben expone es: “¿Son cuerpos o no-cuerpos, sustancias o accidentes?”.

Por su parte, Clarice Lispector nos comunica esto que dice:

Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ese alguien ha entendido entonces su misterio. Para eso hay que sorprenderlo cuando está solo, cuando está colgado en una habitación vacía, sin olvidar que la más tenue aguja ante él podría transformarlo en la simple imagen de una aguja, tan sensible es el espejo en su calidad de reflejo levisimo (2018d: 91).

La tercera interrogante que expone Agamben es: “¿Se identifican con el color, con la luz o con la sombra?”.

En contraposición, leo en Clarice Lispector lo siguiente:

[...] porque un espejo en el que yo me veo ya soy yo, sólo un espejo vacío es un espejo vivo. Sólo una persona muy delicada puede entrar en una habitación vacía donde hay un espacio vacío, y con una tal levedad, con una tal ausencia de sí misma, que la imagen no se marque. Como premio esa persona delicada habrá penetrado entonces en uno de los secretos más inviolables de las cosas, habrá visto el espejo propiamente dicho [...] (2018d: 91-92).

Considerando todo esto que he citado de Clarice Lispector, me importa destacar los conocimientos que encuentro y que parafraseo de la manera siguiente:

Sólo existen los espejos, mas no el espejo, porque uno solo es una infinidad de espejos. Un espejo es una cosa inventada, o sea, una cosa encontrada, una cosa que no fue creada sino nacida. El espejo es de sustancia natural.

El espejo es ese vacío cristalizado por el que es posible continuar indefinidamente delante de él, porque el espejo es el espacio más hondo que existe.

Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ese alguien ha comprendido el misterio de ser y de estar en el vacío.

Hay una sucesión de oscuridades en el vacío interior de los espejos; comprender este vacío acontece en un instante; es un instante excepcional para el cual es necesario prepararse, ya que es preciso estar al acecho días y noches, en ayunas de uno mismo, esto es, sin probarse a sí mismo, o mejor, vaciándose de sí mismo, para poder captar y sorprender esa sucesión de oscuridades que hay en el interior de los espejos.



## II

Como en todo trenzado, hay que tener entre los dedos, mínimamente, dos puntas que lo hagan factible. Una de las puntas que utilizaré, radica en lo que Agamben llama “El ser especial”, y la otra, en lo que Lispector nombra como “el misterio del espejo”. Siguiendo el orden de los conceptos que el filósofo italiano presenta en dicho ensayo, conjugaré, entre ese orden conceptual, algunas de las ideas que en *Agua viva* se ofrecen.

La primera idea que desarrolla Agamben es la que dice: “Ante todo, la imagen no es una sustancia, sino un accidente que no está en el espejo como en un lugar, sino como en un sujeto”, y añade: “Ser un sujeto es, para los filósofos medievales, el modo de ser de lo que es insustancial, es decir, lo que no existe de por sí” (2005: 71).

En *Agua viva*, menos que pensar en la insustancialidad del sujeto, se propone la identificación del sujeto con el objeto; y así ocurre que el lenguaje con que el sujeto expresa el objeto para identificarse con el objeto mismo provoca, también, que sea ese mismo lenguaje el que cause una separación distintiva, al grado de obtener una conveniente independencia y autonomía mediante las palabras. Como muestra de esta identificación del sujeto con el objeto, cito: “No, no he descrito el espejo; yo he sido él”; ahora bien, respecto del sentido de independencia y autonomía distintivas, está eso que dice la misma voz como cierre del enunciado: “Y las palabras son ellas mismas, sin tono de discurso” (2018d: 92).

La segunda idea conceptual de Agamben es: “la imagen es la de no ser determinable según la categoría de la cantidad; no ser propiamente una forma o una imagen”, y párrafos adelante, aclara diciendo: “La imagen es un ser cuya esencia es la de ser una especie, una visibilidad o una apariencia. Un ser especial es aquel cuya esencia coincide con su darse a ver, con su especie” (cfr. Agamben, 2005: 72-73). Por otra parte, la voz del relato en *Agua viva*, comunica la siguiente idea sobre el espejo: “Su forma no importa, ninguna forma consigue circunscribirlo y alterarlo. El espejo es luz. Un pedazo pequeño de espejo es siempre todo el espejo” (2005: 91). Ateniéndome a esta expresión de Lispector, interpreto que no es, por tanto, la forma que se cuantifica del objeto-espejo la que da sentido

de existencia a la imagen, sino, todo aquello que cualifica al objeto en su forma de ser y de funcionar es lo que hará concebible la imagen.

Agamben señala que “El ser especial es absolutamente insustancial”, que el ser especial es aquel “que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación” (cfr. Agamben, 2005: 73). Es así que el espejo “es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen y, al mismo tiempo, que ella puede ser separada de nosotros, que nuestra “especie” o *imago* no nos pertenece” (2005: 71). Para Lispector, esta separación entre *imago* y especie es la que posibilita el descubrimiento de saber que el sujeto de la imagen se pertenece y se debe a sí mismo, un sí mismo que hace padecer la experiencia del ser extraordinario en el “silencio vibrante de un espejo”. Es en este sentido que la voz de Lispector se expone diciendo: “es una cosa mágica, quien tiene un pedazo roto ya puede ir con él a meditar en el desierto. Verse a sí mismo es extraordinario [...] Del desierto también volvería vacía, iluminada y translúcida, y con el mismo silencio vibrante de un espejo” (Lispector, 2018d: 90-91).

La tercera idea conceptual de Agamben dice: “Los medievales llamaron a la especie *intentio*, intención. El término nombra la tensión interior (*intus tensio*) de cada ser, que lo empuja a hacerse imagen, a comunicarse” (2005: 74). En Agua viva, esta tensión interior, por la que cada ser es empujado a revelarse en imagen —y a comunicarse como tal—, se ofrece de este modo: “Un espejo es frío y hielo. Pero hay una sucesión de oscuridades en su interior —comprender esto es un instante excepcional— y es preciso estar al acecho días y noches, en ayunas de uno mismo, para poder captar y sorprender esa sucesión de oscuridades que hay en su interior” (Lispector, 2018d: 92). En el ser de Lispector se trata de una imagen que se realiza en una sucesión de oscuridades, cuya comprensión sólo es alcanzable toda vez que hay —como tensión interior— el vaciamiento del sí mismo, o sea, del estar al acecho durante días y noches: “en ayunas de uno mismo”.

Ya como una última idea conceptual, Agamben concluye:

La especie no subdivide el género, lo expone [...] ser especial no significa el individuo, identificado por ésta o por aquella cualidad que le pertenecen de modo exclusivo. Significa, por el contrario, un ser cualquiera, es decir un ser tal que es indiferentemente y genéricamente cada una de sus cualidades (2005: 74-75).<sup>3</sup>

En *Agua viva*, la exposición del ser especial, distinta del ser individual, presenta una gran cantidad de imágenes, todas ellas con una tensión interior extraordinaria, como ocurre en el siguiente fragmento: “Parambólica; lo que sea que quiera decir esta palabra. Parambólica es lo que soy. No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo” (2018d: 86).

### III

Por último, quiero citar una vez más a Clarice Lispector, de su novela, *Agua viva* (2018d):

Buscamos desesperadamente encontrar una identidad propia y la identidad de lo real. Y si nos entendemos a través del símbolo es porque tenemos los mismos símbolos y la misma experiencia de la cosa en sí, pero la realidad no tiene sinónimos (p. 94).

Enorme es el cúmulo de información que se ha gestado en torno a los conceptos de identidad, de alteridad y de la existencia del otro. No obstante, resulta pertinente advertir cómo es, o mejor, qué es lo que ocurre en el interior de la voz que acabo de referir, respecto al concepto de identidad. Lo primero que advierto es que la identidad es pensada como algo que se encuentra en un espacio distinto del que habita el ser, de aquí que la voz diga: “Buscamos desesperadamente encontrar una identidad propia y la identidad de lo real”. No sólo es considerada la identidad

---

<sup>3</sup> Para evitar confusiones entre individuo y persona, Agamben explica: “Persona significa originariamente máscara, es decir, algo eminentemente ‘especial’” (2005: 75).

como algo que hay que buscar para hacerla propia, sino que también habrá que situarla dentro de eso que llama la voz como “identidad de lo real”. Una identidad de lo real, donde “la realidad no tiene sinónimos”.

Cuando Clarice Lispector dice algo, no lo dice sólo en función de hacer una estética literaria, sino en asumir una actitud vital y que está un poco más allá de las palabras. En *Agua viva* aparece lo siguiente:

¿No usar palabras es perder la identidad? ¿Es perderse en las esenciales tinieblas dañinas?

Pierdo la identidad del mundo en mí y existo sin garantías. Realizo lo realizable pero lo irrealizable yo lo vivo y mi significado y el del mundo y el tuyo no es evidente (2018d: 83).

De acuerdo con esto último, no es en la palabra donde hay que buscar y encontrar la identidad, y tampoco hay que pensar que la identidad es algo que pueda ser reducido a una imagen visible. La identidad de la que nos está hablando Lispector es la de cobrar consciencia en torno a eso que hay entre lo que es realizable —por una condición socialmente previa que permite realizarlo—, y aquello que es irrealizable y que existe interiormente en la consciencia de quien vive esto mismo, como una manera de significarse íntimamente en su condición individual de ser y de estar vivo.

Ha sido muy frecuente que, cuando se hace referencia a la singular poética de Clarice Lispector, se cite la siguiente idea que sobre la función de la palabra expresó: “Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo se ha escrito” (2018d: 25).

En *Agua viva*, como en otra gran novela suya: *La pasión según G. H.* (2018b), las sombras de Clarice Lispector vienen a ser el fenómeno de comprensión por el que se debate el mundo de las referencias, al grado de que la representación como sentido de realidad es un trasunto que Clarice puso en crisis, y que fue lo que le valió que no pocas editoriales

le rechazaran sus manuscritos. No son pocos los pasajes en *Agua viva* en que las sombras —más que la claridad de las luces— nos hacen padecer de otro modo la fuerza de los conocimientos. Ejemplo de esto, es el siguiente: “¿Por qué no abordo un tema que fácilmente podría descubrir? Pero no, camino arrimada a la pared, escamoteo la melodía descubierta, ando en la sombra, en este lugar donde tantas cosas suceden” (2018d: 94).

Las sombras, como en el silencio donde la música adquiere toda su fuerza expresiva, en ellas, en las sombras, en su inconsútil delicadeza, radica el poder evocador de todas las cosas que suceden en *Agua viva*; son todas esas cosas, atraídas por Clarice Lispector desde la sombra misma del ser especial en el que ella iba muriendo, las que consiguen hacernos pensar y percibir, con asombro, la realidad capturada en sus múltiples formas de existencia.

# La pasión según G. H. en cinco cuadros y una nota

*[...] conozco a personas para quienes  
el encuentro interior con la potencia extraña  
representa una experiencia a la que atribuyen  
el nombre de "Dios".*

Carl G. Jung

## I Cuadro impresionista

*La pasión según G. H.*, de Clarice Lispector (2018b), desde la primera vez que la leí, hace más de veinte años, y que la he vuelto a leer otras tantas veces, mi memoria ha cedido el paso, desde entonces, al desconcierto y al embeleso hipnotizador que he experimentado con cada línea de esta obra tan concentrada en los vaivenes del pensamiento, particularmente el que llaman irracional. Considero que en *La pasión según G. H.*, lo mejor es vivirla que leerla, y como en la vida misma, será necesario experimentar el paso de los instantes irrepetibles, para obtener la profunda pasión que se padece con los momentos de lo efímero, de lo escalofriantemente efímero que provocan tantas ideas, en un vaivén a veces lento y tortuoso, más lento y tortuoso que un insomnio, porque en éste, lo que se ofrece es un vivir que quita el sueño.

En la obra de Clarice Lispector, el pensamiento y la emoción no se distancian, sino que se entreveran en un tiempo de minuciosa mirada; mirada acompañada de poderosas intuiciones, a través de un espacio ilimitado, cuyo origen experimentado y padecido por G. H., radica en la prístina existencia de la vida. Hasta cierto punto, se trata de un espacio

vital, indiferenciado e inaccesible a los parámetros de la razón. Un espacio que bien podríamos llamar sagrado.<sup>4</sup>

Hablar de esta singular obra, recurriendo a relaciones comparativas para obtener las semejanzas y las diferencias que podría haber con otras obras y con otros autores, sería como obstinarse en no ver ni escuchar todo lo que *La pasión según G. H.* ofrece a raudales. Desde luego que esto no quiere decir que dicha obra haya nacido de la nada o que todo lo que hay en ella sea incomparable —directa o indirectamente— con otras tantas obras que la precedieron. Lo que quiero subrayar es que *La pasión según G. H.* es y ha sido, para mí, un mundo de vida imposible de asemejarse a los mundos de vida que he encontrado en otras tantas novelas. En la gran mayoría de éstas, lo fundamental está en sus historias, en sus personajes por los que se organiza una idea de mundo social y cultural. Desde luego, hay novelas que resultan inolvidables por el tratamiento que los autores o autoras hicieron del lenguaje para la constitución del mundo y de sus historias. En *La pasión según G. H.*, además del tratamiento del lenguaje —como en la gran mayoría de las obras que escribió Clarice Lispector— lo que la vuelve particularmente enigmática es el rico mundo de experiencias sensoriales que entrega al lector, en quien acaba sucediendo que se alcancen estados de conciencia alterados, que bien podríamos llamar experiencias místicas, religiosas e incomprensiblemente sagradas.

En *La pasión según G. H.*, si algo la hace inolvidable es, precisamente, la ausencia de una organización social y cultural representada con diferentes personajes. En realidad, la historia que aparece en *La pasión según G. H.* ofrece los contornos de un trasunto, en apariencia, simple. Narra acerca de una mujer llamada G. H., escultora, sin marido ni hijos, cuya autonomía procedía de ser financieramente independiente. Es una mujer que vive en lo más alto de un edificio de varios pisos, en la ciudad

---

<sup>4</sup> “Sagradas o religiosas eran —nos informa Agamben (2005)— las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas del libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre” (p. 97).

de Río de Janeiro, y que, tras haberse quedado sin sirvienta, decide un día ponerse a limpiar y ordenar todo en su departamento. En estas tareas se encuentra, cuando descubre los dibujos hechos por Janair, su ex empleada de casa, quien los trazó en uno de los muros que hay en la habitación donde descansó y durmió por varios años esta mujer. Es en esta misma habitación donde acontece el descubrimiento de la cucaracha, a partir del cual el relato que va tejiendo G. H. con los juegos de un lenguaje proveniente del inconsciente, permiten que nos convirtamos en testigos de todas esas meditaciones, de todos esos ensueños, de todas esas pasiones que acontecen en el cuerpo y en la mente de G. H.

Antes de considerar el relato en que se abandona a sí misma el personaje y voz narradora, conviene detenernos en el epígrafe que precede a todo ese mundo que, desde luego, acaba siendo inagotable, como puede ser inagotable el espacio infinito en que habita la vida de este mundo desde hace millones de años.

Este libro es como cualquier libro. Pero me sentiría contenta si lo leyeren únicamente personas de alma ya formada. Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima. Aquellas personas que, sólo ellas, entenderán muy lentamente que este libro nada quita a nadie. A mí, por ejemplo, el personaje de G. H. me fue dando poco a poco una alegría difícil; mas alegría, al fin.

C. L.

Si somos atentos a lo que dice Clarice Lispector en este breve texto, caemos en cuenta de lo que en su narrativa habitualmente ocurre; por una parte, sus textos suelen situarnos ante lo común que puede ser una persona, una idea o un objeto; en este caso: el libro con el que abre su epígrafe, que es “como cualquier libro”. Por otra parte, sus palabras consiguen que este mismo objeto, común a muchos otros objetos, lo conviertan en un objeto excepcional. Es así que el mismo libro pueda ser, al mismo tiempo, muy



diferente y distinto, ya que, como ella misma lo confiesa: “me sentiría muy contenta si lo leyese únicamente personas de alma ya formada”. Con esto está otorgando una particularidad a su libro, una singularidad con la que acaba siendo desmentida la idea de que se trata de “cualquier libro”.

Asimismo, en el epígrafe, Clarice sugiere lo que debemos de entender por “personas de alma ya formada”. Apunta que son: “Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima”. La idea resulta poderosamente sugestiva. Aquí ya no estamos ante un objeto: el libro, sino ante una especie de personas —de lectores—, cuya alma ya formada les permitirá recorrer un camino distinto del que imaginaban, y por esto mismo, logrando acercarlas a aquello que está allí, próximo a la mirada; pero como algo que aparece de forma inesperada. Quienes tienen “alma ya formada”, serán las mismas personas que entenderán que el libro de Clarice “nada quita a nadie”. Ella no lo dice, pero los lectores que atienden minuciosamente todo lo que va diciendo el personaje G. H., terminarán comprendiendo todos los riesgos que entraña vivir. Por esto es que el libro no podría quitarle nada a nadie, porque lo que está contenido en él es la pasión de vivir en los espacios infinitos e indiferenciados del ser-vivo. Si la diferencia ha de existir en los fondos de todo este espacio de vida infinita, ha de ser la muerte. Pero no es de la muerte de lo que se preocupa primordialmente G. H., de lo que más tiene necesidad es de imaginar lo que se pierde en la vida por sólo pensar en la vida. Pensar en la vida es como si sólo se estuviera postergando vivir. Pensar es tanto como generar una distancia —enorme o milimétrica— entre la vida del cuerpo real y la vida del cuerpo imaginario.

El lector acucioso de esta obra llega a experimentar intensamente esto que dice G. H.: “la continuidad tiene intersticios que no la interrumpen, el milagro es la nota que queda entre dos notas musicales, es el número que queda entre el uno y el número dos. Basta necesitar y se consigue. La fe es saber que se puede ir y comer el milagro” (Lispector, 2018b: 145).

Manteniéndonos en el epígrafe, Clarice Lispector asegura que el personaje G. H. le fue dando poco a poco una alegría difícil; mas

alegría, al fin. En mi caso, no fue alegría la que obtuve en el relato que el personaje ofrece, sino, sobre todo, obtuve la sensación de extravío que hacía mantenerme con intensa curiosidad por saber a dónde me llevaba el relato; asimismo, padecí la sensación de estar flotando en un estado de permanente inconsciencia, como si estuviera viviendo en las profundidades de un sueño-laberinto; por último, experimenté gran cantidad de emociones y de impresiones con distintas intensidades. Señalar así, de este modo, las complejas rutas por las que me fue conduciendo G. H. es, al mismo tiempo, no dar cuenta cabal ni explícita de todo el dolor que conlleva padecer las fuerzas impersonales con las que va G. H. elaborando y sufriendo en la pasión de su relato.

## II Cuadro conceptual

En “La máquina del tiempo”, del libro *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Wlad Godzich (1998) nos presenta una idea muy pertinente para situar mejor el relato de *La pasión según G. H.*:

[...] uno de los fundamentos de la modernidad ha sido la distinción entre realidad y ficción, distinción que no gozó de la misma preeminencia en la premodernidad, donde la distinción fundamental se establecía entre lo sagrado y lo profano (1998: 15).

Es así que el texto de Clarice Lispector no ha de ser observado según los ojos de la modernidad, esto es, bajo la distinción entre realidad y ficción, sino, antes bien, habrá de ser observado bajo la distinción entre lo sagrado y lo profano. Como podremos constatarlo más adelante, el texto de Lispector posee una poderosa carga de signos y de símbolos que nos permite situarlo en las lindes entre lo profano y lo sagrado.

De acuerdo con Giorgio Agamben (2005):

El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego. Es sabido que la esfera de lo sagrado y la esfera

del juego están estrechamente conectadas. La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias que pertenecían tiempo atrás a la esfera estrictamente religiosa (2005: 99-100).

De esta cita retomo los siguientes términos: juego y prácticas adivinatorias. El juego, además de entenderlo como propio de antiguas ceremonias sagradas, hay que concebirlo profanamente como un medio para alcanzar conocimientos sobre lo humano y lo inhumano, que son los conocimientos que aparecen expuestos en varias zonas de *La pasión según G. H.* En el texto de Clarice Lispector, el juego alcanza ambos sentidos: lo ceremonialmente sagrado y lo profanamente cognoscitivo. Por otra parte, puedo afirmar que el personaje G. H., lo que va haciendo con su relato, es conducirnos a través de una práctica adivinatoria.

Escuchemos, como ejemplo, lo que sucede en el siguiente fragmento:

Todo momento de hallar es un perderse a uno mismo [...]

Para saberlo nuevamente, necesitaría volver a morir ahora. Y saber será tal vez el asesinato de mi alma humana [...] al mismo tiempo que lucho por saber, mi nueva ignorancia, que es el olvido, se convierte en sagrada. Soy la vestal de un secreto que no sé ya cuál fue. Y sirvo al peligro olvidado (2018b: 15).

El juego sagrado ocupará la mayor parte del espacio textual, en tanto que el juego profano estará distribuido por intermitencias cuya luminosidad nos deslumbrarán con su carga cognoscitiva.

Si como dice Wlad Godzich (1998), parafraseando a Fredric Jameson, que en los textos narrativos “la historia se convierte no sólo en la experiencia de la necesidad, sino en la experiencia del hecho de que la necesidad es la forma de la historia” (p. 154), en el texto de Clarice, que sin duda es narrativo, puede decirse que, aunque hay necesidad de decir lo que le está ocurriendo a G. H., no hay forma que asegure la existencia de una historia. La forma que impulsa la necesidad de contar está, más bien,

del lado del relato, sin que signifique, por esto mismo, que nos veamos, como lectores, modelados por la existencia de una historia.

En *La pasión según G. H.* resulta sumamente complicado reconocer, o mejor, aceptar, el carácter mimético de la representación narrativa, como lo asegura la narratología (cfr. Godzich 1998: 155). De acuerdo con Wlad Godzich (1998), Aristóteles consideraba el relato “como una parte del género intermedio de la retórica” (p. 158). Por otra parte, Natacha Michel (1995) nos dice, en *El instante persuasivo de la novela (Ensayos metafóricos)*, que el relato es “la cristalización singular propia del autor que constituye [...] la semilla” (p. 91), o con otras palabras, el relato es el portador de un dominio del habla, de un estilo de voz predominante, de un discurso por el que se logra cultivar la anécdota seminal en que se originó la idea que va extendiéndose a través del relato.

Hay que decir, también, que en *La pasión según G. H.*, la intuición es la gran fuerza por la que el conocimiento se va logrando en el personaje. Para Wlad Godzich, en la intuición está “el fundamento de la cognición sobre la que se construyen la percepción, la conciencia, la experiencia” (1998: 94).

Antes de pasar al siguiente cuadro, me gustaría añadir que la experiencia que se alcanza junto con el personaje G. H, es la de un misticismo anacoreta, a la par que la sensación de estar rodeados por una atmósfera religiosa; ambos, misticismo y sensación, yendo y viniendo por entre las lindes de lo sagrado y lo profano.

### III Cuadro hipnótico

Para conseguir los pasajes hipnóticos, iniciaré citando a Giorgio Agamben, de su libro *Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida*, donde nos dice:

Como es natural, en todas las épocas el vestido había tenido un significado moral y, en el ámbito cristiano, la narración del Génesis vinculaba el origen mismo del vestido a la caída de Adán y Eva (en el momento de expulsarlos

del Edén, Dios les hace ponerse túnicas de piel [...] símbolo del pecado) (2011: 36).

En el relato que nos ofrece G. H. de las distintas zonas de la casa donde vive, hay la siguiente relación, en la que podemos quedarnos un momento para escuchar todo lo que dice esa voz, y que en cierta forma podemos asociar a una idea, si se me permite, de un Génesis profano.

Desde la puerta veía yo ahora una habitación que tenía un orden tranquilo y vacío. En mi casa fresca, acogedora y húmeda, la criada, sin avisarme, había preparado un vacío seco. Ahora era una habitación toda limpia y vibrante como en un manicomio de donde se retiran los objetos peligrosos (2018b: 34).

Y párrafos más adelante, continúa diciendo:

En la pared blanqueada contigua a la puerta —y por eso aún no lo había visto— estaba casi en tamaño natural la silueta, trazada con carboncillo, 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 solamente de la ausencia de todo lo que recubre: eran las siluetas de una desnudez vacía (p. 35).

Finalmente, la voz de G. H. nos comunica:

Ninguna figura tenía relación con las demás, y las tres no formaban un grupo: cada figura miraba de frente, como si nunca hubiese visto a las demás y no supiese que al lado existía alguien.

[...] El dibujo no era un adorno: era una escritura (p. 36).

Si el dibujo no era un adorno sino una escritura, habrá entonces que aceptar que no hay una representación sino una abstracción mediante la cual se exponen varios significados: 1) hay un mensaje que la criada —

Janair— ha dejado en el espacio que habitó durante todo el tiempo que estuvo de servicio para su señora; 2) el mensaje habla de la contigüidad de los seres (el hombre, la mujer y el perro), que aunque aparecen próximos, no significa que se conocen o que se identifican bajo la idea de comunidad; 3) la desnudez de estos tres cuerpos será la que le permitirá a G. H. relatar su viaje iniciático, o lo que antes he referido, su Génesis profano.

Será por esa desnudez de los cuerpos del mural con los que se asociará al lugar del que fueron expulsados Adán y Eva, y que en varios momentos del relato —el paraíso— será tema de las meditaciones de G. H.

Será por ese mural que G. H. cobre conciencia de la mirada y de la existencia de Janair, al mismo tiempo que podrá descifrar en esa escritura lo que ella significaba para su sirvienta:

Miré el mural donde yo debía de hallarme representada... Yo, el Hombre. Y en cuanto al cachorro, ¿sería este el epíteto que ella me daba? Desde hacía años yo no había sido juzgada más que por mis iguales y por mi propio ambiente, que estaban hechos, en suma, de mí misma y para mí misma. Janair era la primera persona realmente ajena de cuyo mirar yo tomaba conciencia (2018b, 37).

Después del descubrimiento del mural, en esa misma habitación, G. H. se encuentra ante un ser inesperado: la cucaracha, a la cual dirige toda su atención, esto es, su ser entero, psíquico y sensorial. Es bajo esta condición como el gran relato se impulsará hasta obtener las dimensiones dispuestas sobre la idea de infinitud, porque la vida del ser ocurre, allí entre la cucaracha y G. H, en la vida del ser infinito. Ser infinito que es el ser sagrado que acontece en las profundidades cósmicas de la vida.

A continuación cito varios fragmentos en los que se puede obtener la relación que en G. H. se da entre vida y ser infinito:

Entonces, antes de comprender, mi corazón encaneció como encanecen los cabellos.

Al lado de mi rostro introducido por la abertura de la puerta, muy cerca de mis ojos, en la semioscuridad, se había movido una cucaracha enorme. Mi grito fue tan ahogado, que sólo por el silencio contrastante me di cuenta de que no había gritado. El grito se había quedado golpeando el pecho.

[...]

Por su lentitud y su tamaño, debía de ser una cucaracha muy vieja. En mi arcaico horror por las cucarachas había aprendido a adivinar, incluso a distancia, su edad y sus peligros; aunque nunca me había encarado realmente con una cucaracha, conocía sus procesos vitales.

[...] Una cucaracha tan vieja que era inmemorial. Lo que siempre me había repugnado de las cucarachas es que eran obsoletas y, sin embargo, actuales. Saber que ellas ya vivían sobre la Tierra, e iguales que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios, saber que el primer hombre ya las había encontrado proliferantes y arrastrándose, saber que habían sido testigos de la formación de los grandes yacimientos de petróleo y carbón del mundo [...] Yo sabía que las cucarachas resistían más de un mes sin alimento o agua (2018: 42-43).

Este primer encuentro con la cucaracha, le ofrece a G. H. el memorable dato de una dimensión temporal: “Hace trescientos cincuenta millones de años que se reproducían sin transformarse. Cuando el mundo estaba casi desnudo, ellas ya lo cubrían pausadas” (2018b: 43).

Con base en lo anteriormente expuesto, encuentro que será la cucaracha el ser vivo y repugnante, el ser prehistórico, el ser que precedió a dinosaurios y al primer hombre. Pero al mismo tiempo, será la cucaracha el precedente de un acontecimiento fundamental —de acuerdo con este relato—: la sobrevivencia de un ser minúsculo sin probar agua ni alimento; un insecto, una cucaracha. En tal acontecimiento se está colocando una acción que linda —indirectamente— entre lo profano y lo sagrado; que una cucaracha haya podido sobrevivir por más de un mes sin consumir alimentos ni beber agua, es ya, de una manera simbólica, el origen de un juego que acabaría adquiriendo el carácter religioso; esto es: el ser de un juego colindante entre lo sagrado y lo profano. Es

por este juego que viene a ser simbolizado como el juego del ayuno, en muchos de los casos, como un ayuno autoimpuesto en los humanos con fines religiosos, con una duración variable en cuanto al número de días. Por muchos es conocido el prolongado ayuno que hicieron Cristo y Buda. Será precisamente por el ayuno como se podrán alcanzar estados de conocimiento humano e inhumano. Esto es: conocimiento por vía místico-religiosa y conocimiento por vía profana, propia de autodidactas.

Será por esta cucaracha que yace inmóvil ante los ojos de G. H., que le permite recordar esto que nos relata:

El recuerdo de mi pobreza de niña, con las chinches, goteras, cucarachas y ratones, era como de un pasado mío histórico, yo había vivido ya con los primeros animales del planeta (2018b: 43).

Luego del encuentro con la cucaracha, el juego místico inicia. Para observarlo, será necesario pasar a los dos últimos cuadros.

#### IV Cuadro psíquico

En este apartado me importa ofrecer el profundo sentido que se haya insinuado en las palabras del epígrafe que escribió Clarice Lispector para *La pasión según G. H.* Me refiero a aquellas que dicen: “me sentiría contenta si lo leyese [el libro] únicamente personas de alma ya formada. Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima”.

Para lograr que emerja el profundo sentido que hay en dichas palabras, me parece conveniente citar a Carl G. Jung, quien escribió sobre el inconsciente, esta poética concepción:

Si el inconsciente pudiera ser personificado, tomaría los rasgos de un ser humano colectivo que viviera al margen de la especificación de los sexos, de la juventud y de la vejez, del nacimiento y de la muerte, dueño de la experiencia humana, casi inmortal de uno o dos millones de años. Este ser se haría



indiscutiblemente por encima de las vicisitudes de los tiempos. El presente no tendría más significación para él que un año cualquiera del centésimo milenio antes de Jesucristo; sería un soñador de sueños seculares y, gracias a su experiencia desmesurada, un oráculo de pronósticos incomparables. Pues habría vivido un número incalculable de veces la vida del individuo, la de la familia, la de las tribus, y la de los pueblos y conocería —como una sensación viva— el ritmo del devenir, del desarrollo y de la decadencia (1992: 28).

Es en este modo de concebir el inconsciente como justifico el haber llamado a esta parte de mi comunicación: “Cuadro psíquico”. Es también, según esta concepción del inconsciente, como podría explicar —no sin arriesgar una sobreinterpretación— el juego religioso, profano y sagrado, que se desprende en todo el relato de G. H. Como evidencia de juego religioso, cito el siguiente fragmento, en el que encuentro que es el inconsciente el que allí se expresa:

Bajo las olas trémulas de la canícula, la monotonía. A través de las otras ventanas de los apartamentos y en las terrazas de cemento, veía un vaivén de sombras y personas, como de los primeros mercaderes asirios. Estos luchaban por la posesión del Asia Menor.

Tal vez había desenterrado el futuro, o tal vez había llegado a antiguas profundidades tan remotamente futuras que mis manos, que las habían desenterrado, no podían sospecharlo. Allí estaba yo, en pie, como una niña pequeña vestida de fraile, niña somnolienta. Pero niña inquisidora. Desde lo alto de este edificio, el presente contempla el presente. Lo mismo que en el segundo milenio antes de Cristo.

Y yo, ahora yo, no era ya una niña inquisidora. Había crecido, y me había vuelto tan simple como una reina. Reyes, esfinges y leones, he ahí la ciudad donde vivo, y todo está extinguido (2018b: 90-91).

Más adelante, G. H. nos hace conocer su método para alcanzar esa experiencia mística. Dice:

Mi método de visión era totalmente imparcial: trabajaba directamente con las evidencias visuales, y sin permitir que sugerencias ajenas a la visión predeterminasen mis conclusiones; estaba enteramente preparada para sorprenderme a mí misma.

[...]

[...] al inicio de este trabajo mío de investigación no tenía la menor idea del tipo de lenguaje que me sería revelado poco a poco hasta que pudiese un día llegar a Constantinopla. Mas ya estaba preparada para soportar en la habitación la estación cálida y húmeda de nuestro clima, y con ella cobras, escorpiones, tarántulas y miríadas de mosquitos que surgen cuando se derrumba una ciudad. Y sabía que muchas veces, en mi trabajo al aire libre, tendría que compartir mi lecho con el ganado (2018b: 92-93).

De todo esto que he citado, llama la atención la floresta de signos pluritemporales con que nos hace vivir el juego de un conocimiento que ocurre en las lindes entre lo sagrado y lo profano. Es sagrado saber que el conocimiento sucede en los espacios del inconsciente, de aquí que se hable de ese lenguaje desconocido y que le será revelado a G. H. Es un conocimiento profano por cuanto que se da mediante el juego de las oposiciones integradas dentro de lo posible, como es el caso cuando dice: “cobras, escorpiones, tarántulas y miríadas de mosquitos que surgen cuando se derrumba una ciudad. Y sabía que muchas veces, en mi trabajo al aire libre, tendría que compartir mi lecho con el ganado”.

El juego en el relato continúa hasta alcanzar atmósferas realmente místicas. Para constatar esto último, voy a citar diversos fragmentos que nos hacen padecer la pasión del inconsciente que habita e impulsa a decir a G. H. todo esto que dice:

El peligro de meditar es, sin quererlo, comenzar a pensar, y pensar no es ya meditar, pensar dirige hacia un objetivo. Lo menos peligroso es, en la meditación, “ver” lo que prescinde de palabras de pensamiento (p. 96).

[...]

[...] el asco me es necesario, como la polución de las aguas es necesaria para la procreación de lo que habita en ellas. El asco me guía y me fecunda. A través del asco, veo una noche en Galilea. La noche en Galilea es como si en la oscuridad caminase la extensión del desierto. La cucaracha es una extensión oscura que camina (p. 97).

[...]

—Adivíname, adivíname porque hace frío, perder las envolturas de la langosta da frío. Caliéntame con tu adivinación de mí, compréndeme, porque yo no me comprendo. Estoy solamente amando la cucaracha. Y es un amor infernal (2018b: 98-99).

Para acabar de cubrir este cuadro psíquico, lo haré con lo que es ya el éxtasis de la pasión inconsciente de G. H.:

Cuando una persona es el propio núcleo, no tiene ya divergencias. Es entonces la solemnidad de sí misma, y no tiene ya el miedo de consumirse al servir al ritual consumidor; el ritual es el propio procesarse de la vida del núcleo, el ritual no es exterior a ello: el ritual es inherente. La cucaracha tiene su ritual en su célula. El ritual, créeme porque pienso que estoy aprendiendo, el ritual es la marca de Dios. Y todos los niños nacen ya con el mismo ritual (2018b: 99).

## V Cuadro místico

En el último fragmento habrán notado que, junto con la cucaracha, aparece Dios. Es así como el juego de lo profano que cité, y lo sagrado va trenzándose para dar la idea religiosa del ser vivo e infinito.

Como en tantos otros momentos del relato, las contradicciones y los oxímoros se presentan con no poca frecuencia. Esto puede ser explicado si nos apoyamos en lo que Jung dice:

Siempre que el entendimiento humano quiere aprender algo que, en último análisis, no comprende ni puede comprender, para captar algunos aspectos

de la cosa debe (si es sincero) someterse a una contradicción y escindir el objeto en sus apariencias opuestas (1992: 33).

En el caso de Clarice Lispector, más que la sinceridad con que expone la vida de sus personajes, y en el caso particular el personaje G. H., es porque en ella, como creadora, vive con mucha intensidad los embates del inconsciente, y en éste, como suele ocurrir en la realidad de los sueños, no existe una lógica de valores predominantemente ética o predominantemente racional. En este sentido, conviene observar algunos ejemplos, que serán los mismos con los que se podrá acercar la idea de juego sagrado y profano en el relato de G. H.:

—Escucha, no te asustes: recuerda que he comido del fruto prohibido y, sin embargo, no he sido fulminada por la orgía de ser [...] Escucha, porque me he sumergido en el abismo comienzo a amar el abismo de que estoy hecha. La identidad puede ser peligrosa por causa del intenso placer que se convertiría solamente en placer (2018b: 124-125).

[...]

Escucha sin miedo y sin sufrimiento: lo neutro de Dios es tan grande y vital que yo, no soportando la célula de Dios, la había humanizado. Sé que es horriblemente peligroso descubrir ahora que el Dios tiene la fuerza de lo impersonal, porque sé, ¡oh, yo sé!, ¡que es como si eso significase la destrucción de lo solicitado! (p. 126).

[...]

He pasado por la experiencia de roer la tierra y comer el suelo, y lo he vivido como una orgía, y he sentido con horror moral que la tierra roída por mí también sentía placer. Mi orgía, en verdad, procedía de mi puritanismo: el placer me ofendía, y de la ofensa yo hacía un placer más grande. No obstante, a este mi mundo de ahora, yo antes lo había llamado violento (p. 133).

En el relato de G. H., como lo habrán notado en dos de estos fragmentos citados, se ofrece mediante interpelaciones a un Tú. Desde luego, no es posible ni probable tener alguna certeza de quién puede ser ese tú a

quien interpela la voz de G. H. En algunos momentos, el tú adquiere los atributos de alguien muy cercano a ella, al grado de dirigirse a este tú con la expresión “amor mío”; otras, parece que fuera un ser superior, alguien divino. Por ejemplo, como cuando dice: “—Eras la persona más antigua que jamás conocí. Eras la monotonía de mi amor eterno, y no lo sabía. Sentía por ti el tedio que siento en los días festivos. ¿Qué era? Era como el agua que brota de una fuente de piedra” (2018b: 132).

En una de las partes capitulares del relato, para ser más precisos, en la antepenúltima parte capitular, dice G. H.: “Lo divino para mí es lo real” (2018b: 144). Es mediante esta idea que podríamos afirmar que el juego religioso va lográndose en sus dos vías: juego sagrado y juego profano.

Para concluir este quinto cuadro y dar paso a la nota final de esta comunicación, cito las líneas con las que inicia y termina la última parte capitular de *La pasión según G. H.*: La renuncia es una revelación (2018b: 152).

Esto lo dice al iniciar la última parte capitular. Y en el último párrafo con que cierra el relato, expresa:

El mundo no dependía de mí; ésta era la confianza a que había llegado: el mundo no dependía de mí, y no comprendo lo que digo, ¡nunca! Nunca más comprenderé lo que diga [...] ¿Cómo podré decir, sino tímidamente: la vida me es? La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro... (2018b: 154).

Ante lo incomprensible y divino que puede ser lo real, para G. H. sólo queda adorar la vida, la vida que le es, y que no puede ser reducida sólo y nada más que a una vida humana, sino también, y primordialmente, a la vida inhumana, que es la que le ha permitido cobrar conciencia del valor que posee la acción de renunciar, y que es la que la lleva a afirmar: “La renuncia es una revelación”.

## NOTA

Además de teólogo, habría que ser un exégeta consumado, para tratar de establecer claras, suficientes y seguras relaciones de lo que puede significar *La pasión según G. H.*, teniendo como referentes textuales cada una de las versiones que hicieron los cuatro evangelistas en torno a la pasión de Cristo.

Es verdad que en varios momentos del texto de Clarice Lispector aparece referida la figura de Jesucristo, y también, hay una constante alusión a Dios, pero, desde luego, estas referencias no son pruebas suficientes para asegurar que se trata de una versión más en torno a la pasión de Cristo.<sup>5</sup>

No obstante esto último, y de acuerdo con el libro que escribió Benjamin Moser (2017) sobre la vida de Clarice Lispector, así como las observaciones que éste hace sobre *La pasión según G. H.*, me aventuro a lanzar la hipótesis siguiente: La obra de Clarice Lispector: *La pasión según G. H.* tiene, en el lugar de la pasión de Cristo, el relato de la pasión del ser humano, quien sólo es —y se experimenta por esta misma pasión— uno más de entre la infinidad de otros seres vivos. Sería, entonces, una pasión místico-religiosa en el sentido de que sería una pasión sufrida de acuerdo con el juego de lo sagrado y lo profano, juego en el que habría la confrontación de un ser a otro ser: G. H. confrontándose a la cucaracha, pero también, confrontándose a ella misma. Será a partir de este juego como G. H. podrá descifrar el lenguaje secreto y desconocido que la habita en las profundidades de su inconsciente —el abismo que sabe que en ella existe—, un lenguaje cuya pasión la impulsa a padecer lo divino del ser real, a padecer el milagro de sentirse viva y de experimentar el espacio infinito en que el relato se hace pasión de vida, y que es por esto que el relato de G. H. termina diciendo: “La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro...”.

---

<sup>5</sup> La pasión según san Juan, la pasión según san Lucas, la pasión según san Marcos, la pasión según san Mateo.

Respecto a la nota que nos entrega Benjamin Moser sobre lo que dijo Clarice Lispector sobre *La pasión según G. H.*, cito:

“Resulta extraño”, recordaba de este tiempo [Clarice], “porque estaba en la peor de las situaciones, tanto sentimental como también de familia, todo era complicado y escribí *La pasión*, que no tiene nada que ver con eso” (2017: 285).

Después de referir esto que dijo Lispector, Benjamin Moser nos comunica en torno a la novela: “Por primera vez, Clarice escribe en primera persona. Y, por primera vez, refleja toda la violencia, el disgusto físico de su encuentro con Dios” (2017: 285). De acuerdo con esto último, y considerando todo lo que hay de profundamente inconsciente en el relato de G. H., se trataría de una pasión sagrada y profana: humana e inhumana, y en absoluto comprensible bajo la lectura de una distinción moderna, esto es, bajo la distinción entre ficción y realidad, porque en esa pasión no hay nada que entender ni que comprender razonablemente. Es una pasión difícil de vivir y de soportar; como ha de ser la pasión mística y religiosa.

En una carta que Clarice Lispector le dirigió a su gran amigo Fernando Sabino, le confiesa que, entre las lecturas que ha estado teniendo, la más importante ha sido: *La imitación de Cristo*; y de ésta le comunica lo siguiente: “es muy difícil imitarle a Él, y es menos obvio de lo que parece” (Moser, 2017: 259). Igualmente, literariamente hablando, es muy difícil de imitarle a Ella, a Clarice Lispector, porque en su narrativa, la pasión que la habitó con toda la fuerza de lo impersonal, hizo lo que sólo pueden hacer los inimitables artistas: una obra poderosamente singular. Una obra hecha con toda la pasión de la existencia y de la vida infinita.

# Genius en Clarice Lispector

*Existir me da a veces taquicardia.*

Clarice Lispector

De los cuentos que presentaré aquí, me interesa destacar el estado emocional en que viven los personajes de Clarice Lispector, en quienes se pueden observar modos de comprender ciertas formas de relacionarse con esa realidad en la que se encuentran; una realidad cuyos accesos representan, para ellos, un origen de las sensaciones y de las emociones. Son estas relaciones, entre lo personal y lo impersonal en los dos cuentos de Clarice Lispector, las que quiero subrayar en este capítulo.

En el libro de Giorgio Agamben: (2005), aparece un ensayo que trata del Genius. Según este autor, *Genius* era el nombre de una deidad latina; esta deidad era la que acompañaba y tutelaba a toda persona, desde el nacimiento hasta la muerte. De acuerdo con esto, podemos decir que el ser humano, cuando padecía la fuerza de Genius, era tanto como: “vivir en la intimidad de un ser extraño”, hasta el colmo de saberse constantemente mantenido: “en relación con una zona de no-conocimiento” (cfr. Agamben, 2005: 11). En consecuencia, es en esta relación con Genius que el Yo vive las tensiones de un campo de polarizaciones antitéticas. Según Agamben, es por estas tensiones que en el Yo se presentan dos fuerzas que conviven y se intersectan, que se separan pero que “no pueden emanciparse completamente una de la otra ni identificarse perfectamente” (2005: 12). Dichas fuerzas en oposición, vienen a ser las que el mismo filósofo describe en los siguientes términos: “El campo es recorrido por dos fuerzas conjugadas pero opuestas, una que va de lo individual a lo



impersonal y otra que va de lo impersonal a lo individual” (2005: 12). Padecer estas fuerzas tensionantes es darle espacio a la presencia de Genius. En este sentido, Agamben nos instruye diciendo lo siguiente:

Si la vida que se lleva en la tensión entre lo personal y lo impersonal, entre Yo y Genius, es poética, el sentimiento que provoca la idea de que Genius nos exceda y supere por todas partes, que nos suceda algo infinitamente más grande que cuanto nos parece que podríamos soportar, es el pánico (Agamben, 2005: 13).

Cuando el Yo vive la sensación de estar desbordado, y que es cuando acaba experimentando pánico, es debido, efectivamente, a la presencia de las dos fuerzas conjugadas por Genius. Quien logra vivir ese pánico y no se desintegra, y ni mucho menos huye aterrorizado por el poder de esas fuerzas, es porque existe allí, en ese cuerpo, un ser lo suficientemente poderoso para sufrir los efectos de Genius, o sea, la fuerza de lo impersonal en que se expresa lo desconocido.

“Hay una ética de la relación con Genius que define el rango de todo ser —nos dice Agamben—. El rango más bajo compete a aquellos —y son muchas veces autores celebérrimos— que consideran a su propio genio como su hechicero personal” (2005: 13). Según esto último, se trataría primordialmente de personajes de la cultura y las artes, quienes, antes que padecer todo el poderío de Genius, son víctimas de su particular megalomanía. Son sujetos que, desde luego, no han sabido reconocer y valorar la poderosa fuerza que se produce en la zona impersonal que Genius los habita, y que es la que Agamben nos hace percibir en lo que llama “el umbral de la zona de no-conocimiento”, que es donde el Yo ha de deponer sus propiedades si en verdad quiere conmoverse por la emoción. Respecto de esta fuerza emocional, citando el pensamiento de Simondon, Agamben la describe como “aquello a través de lo cual entramos en relación con lo preindividual. Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros, hacer experiencia de Genius como angustia o regocijo, seguridad o tremor” (Agamben, 2005: 14).

De acuerdo con esto, podemos advertir que la narrativa de Clarice Lispector está efectivamente imbuida por esa emoción que radica en lo preindividual, y es allí donde vislumbramos la presencia de *Genius*. Como un primer ejemplo, cito el siguiente fragmento, en el que veremos cómo es perfilada en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” la existencia del personaje nuclear del cuento, que forma parte del libro *Lazos de familia*:

Le parecía que por la habitación se cruzaban los autobuses eléctricos, estremeciendo su imagen reflejada. Estaba peinándose lentamente frente al tocador de tres espejos, los brazos blancos y fuertes se erizaban en el frescor de la tarde. Los ojos no se abandonaban, los espejos vibraban ora oscuros, ora luminosos (Lispector, 2001: 37).

En este fragmento se puede entrever cómo la emoción de la muchacha inicia en un espacio que la excede: la habitación donde se encuentra, y cómo dicha emoción se hace visible en “su imagen reflejada”. Pero entonces la emoción se expande, ya no por la mirada, sino por el sentido del tacto: la cabeza que la muchacha peina sin premura, y los brazos imbuidos por el frescor de la tarde. La emoción que inició con la presencia de los autobuses eléctricos, acaba retornando al sentido de la vista, pero esta vez la emoción adquiere las tensiones de lo individual: “Los ojos no se abandonaban”, y luego se dirige hacia lo impersonal: “los espejos vibraban ora oscuros, ora luminosos”.

En otro momento de este mismo cuento, la emoción de la muchacha se nos presenta de la siguiente manera: “Miraba alrededor, paciente, obediente. Ay, palabras, palabras, objetos de habitación alineados en orden de palabras formando aquellas frases turbias y aburridas, que quien sepa leer, leerá” (Lispector, 2001: 43).

En esta cita, la emoción de la muchacha no sólo se conjuga en ella, sino que nos alcanza también a nosotros, como lectores testigos de esos padecimientos. Que en ella el mirar adquiera dos atributos yuxtapuestos de semántica distinta: “paciente” / “obediente”, y que por este mirar la realidad de los objetos se distribuya en dos dimensiones; una, la mirada

que toca la existencia de esos objetos, y dos, la existencia que se advierte por la realidad de las palabras que la significan. Lo impersonal que padece la muchacha proviene de dos universos distintos. Uno, es el que se ofrece mediante la realidad de los objetos que ocupan la habitación, y otro, el que acontece por la fuerza semántica y pragmática de las palabras. Sin embargo, esta emoción escapa de la muchacha y hace que padezcamos el movimiento que nos produce eso que dice la voz: “quien sepa leer, leerá”. Esta interpelación nos llevaría a experimentar la preindividualidad en dos sentidos; uno, el de la duda, que bien puede ser formulada mediante la siguiente cuestión: ¿Cómo podríamos estar seguros de lo que significa “saber leer” el orden en que aparecen los objetos en su realidad espacial? Y dos, el sentido de la desconfianza, que ocurre cuando cobramos conciencia de las distancias que existen entre la semántica de las palabras y la pragmática en que funcionan éstas, así como la distancia que se produce cuando el orden de lo que decimos no llega a alcanzar la resonancia comunicativa —y efectiva en su precisión—, para quien entregamos ese orden de palabras.

A diferencia del otro pasaje, en este último, la experiencia de lo impersonal no radica en el sentido corporal de la muchacha (los ojos que miran con paciencia y con obediencia) sino en la inteligencia de la muchacha, donde la sintaxis de los objetos que ocupan la habitación la llevan a exclamar, y a enjuiciar, la realidad pragmática de las palabras con que se forman esas “frases turbias y aburridas”.

Citaré un último fragmento de este mismo cuento, donde en la “zona de no-conocimiento” aparece la existencia de Genius:

Fue en aquel instante cuando quedó sorda: le faltó un sentido. Envió a la oreja una palmada con la mano abierta, con lo que sólo consiguió un mayor trastorno: el oído se le llenó de un rumor de elevador, la vida de repente se hizo sonora y aumentaba en los menores movimientos (Lispector, 2001: 43).

Es verdad que las emociones suceden en algún contexto o situación, y que hay algo o alguien que las provoca. En lo que acabo de citar, la

situación tiene que ver con que la muchacha recuerda los momentos inmediatos de esa noche en que estuvo cenando con su esposo; recuerda el restaurante y, en particular, recuerda a la mujer que también cenaba en otra mesa, de quien todo el tiempo estuvo pendiente, llenándosele el pensamiento de imágenes cargadas de violencia. Serán todos esos recuerdos los que harán que de pronto la muchacha sienta que le falta un sentido. Luego de padecer todos esos recuerdos, sentada en la cama, poco antes de acostarse a dormir, nos hace saber lo siguiente: “Había ciertas cosas buenas porque eran casi nauseabundas: el ruido como el de un elevador en la sangre, mientras el hombre roncaba a su lado, los hijos gorditos durmiendo amontonados en la otra habitación, los pobres” (Lispector, 2001: 44).

En “Devaneo y embriaguez de una muchacha”: el título resulta clave para comprender las fronteras emocionales en que transita la existencia de ese personaje nuclear.

A continuación, el cuento que quiero tratar, se llama “Amor”, y también forma parte del libro *Lazos de familia*.

En “Amor”, la historia que se nos cuenta radica en hacernos padecer algunos de los momentos en la existencia de Ana. De todos los momentos, hay uno que nos coloca en el corazón de esta mujer. Es el caso de la imagen que captura Ana y que da origen a todo un vértigo de emociones.

El tranvía se arrastraba, en seguida se detenía. Hasta la calle Humaitá tenía tiempo de descansar. Fue entonces cuando miró hacia el hombre detenido en la parada. La diferencia entre él y los otros era que él estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego

[...]

Inclinada, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él masticaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos (Lispector, 2001: 47).

Según Mária Russotto (2013), en dicho cuento: “Ana correrá a refugiarse en su cocina, que resplandece como un horno de vida perpetua,

porque bastó la simple amenaza de ‘saber’ —apenas intuida en la visión del ciego— para que el delicado equilibrio que mantiene cada identidad se desajustara” (p. 52). En este mismo sentido, la aparición del ciego en la parada del tranvía, el verlo detenido y masticando un chicle, fue suficiente para que Ana experimentara esa zona del no-conocimiento, y que la narradora enuncia de este modo: “Inclinada, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve”. Mirar lo que no nos ve; abismarse en esa zona del no ser visto; captar en los ojos abiertos del ciego la ausencia del sufrimiento. Todo esto como un correlato que inició al mirar a ese hombre detenido, y por quien Ana padeció una intensa emoción, es que la narradora expresa, diciendo: “La diferencia entre él y los otros era que él estaba realmente detenido”. Es entonces el ciego ese Otro que ha ejercido en Ana una fascinación, ese Otro, impersonal y desconocido, que logra apoderarse de la existencia de Ana, al extremo de que todo lo que habrá de ocurrir en ella sea, parafraseando a Mária Russotto, la pérdida de los equilibrios y el desajuste de las identidades. Después de esa experiencia con lo impersonal, Ana ya no será la misma, por cuanto que ha dejado de ser, incluso, la mujer que había salido de casa para hacer la compra, y hasta la misma compra acaba siendo, ante los ojos y en las manos de ella, una cosa extraña.

En uno de sus últimos libros, *Soplo de vida* (2015), representando la voz narradora de un Yo-escritor, Clarice Lispector expresó lo siguiente: “¿‘Escribir’ existe por sí mismo? No. Es sólo el reflejo de una cosa que pregunta. Yo trabajo con lo inesperado. Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué: escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo. Escribir es un interrogante” (2015: 18). En estas palabras está claramente enunciada la experiencia de quien padece Genius: esa escritora que pregunta y que está expuesta a padecer “lo inesperado”, es en ella, en el interior de ella, donde se ofrece la enunciación de esas fuerzas que se intersectan; que van de lo personal a lo impersonal: “Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué”, y de lo impersonal a lo personal: “escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo”.

En suma, en el cuento “Amor”, se ofrece el padecimiento de muchos rumores interiores que hacen círculos concéntricos en torno a una existencia que apareció inesperadamente ante la mirada de Ana: el ciego detenido en la parada del tranvía, el ciego que mastica un chicle con los ojos abiertos, el ciego que, a diferencia de todos los otros personajes que se encuentran en el interior del tranvía, estaba verdaderamente detenido. Es precisamente este ciego “el reflejo de una cosa que pregunta”, y que se mira “como se mira lo que no nos ve”. Está, en ese instante, contenida la fuerza de Genius en el interior de Ana. Es en ese instante cuando acontece en ella el desbordamiento; desbordamiento que provoca desequilibrios, así como un claro desajuste de identidades: Ana había dejado de ser aquella mujer que salió de casa para hacer sus compras.



# La pasión de Clarice Lispector

*He perdido algo que era esencial para mí,  
y que ya no lo es.*  
Clarice Lispector

En la novela de Clarice Lispector: *La pasión según G. H.* (2018b), aparecen dos interrogantes que provocan ansiedad y agobio, por decir lo menos. La primera dice: “¿Cómo explicar que mi mayor miedo esté precisamente relacionado con el ser?”, y la segunda: “¿Cómo se explica que mi mayor miedo sea precisamente el de ir viviendo lo que vaya sucediendo?” (p. 12).

Padecer el miedo a partir de todo lo que está relacionado con el ser, así como ser poseídos por el miedo de lo que vaya sucediendo mientras vivimos es, de algún modo, sufrir las consecuencias de ser y de sentir todo eso que no hicimos y que tampoco participamos para que todo eso sucediera. Estar y saber que estamos en el mundo, rodeados de existencias que no son siempre lo que parecen, o que son efectivamente por lo que no parecen; estar en la espera de todo eso que nos habrá de suceder, es vivir una preocupación que nos puede anonadar, o que puede colocarnos en un estado de resignación, hasta el colmo de experimentar que estamos atrapados en callejones sin salida. Vivir así el ser y la sensación de ser es tanto como padecer la pasión de encontrarnos en el mundo.

Dice Clarice Lispector en *La pasión según G. H.*:

Mi pregunta, si la tenía, no era: “quién soy”, sino “entre quiénes soy”. Mi ciclo estaba completo: lo que vivía en el presente se condicionaba ya para que pudiese yo ulteriormente entenderme. Un ojo vigilaba mi vida, y ese ojo era probablemente lo que yo llamaba ora verdad, ora moral, ora ley humana, ora



Dios, ora yo. Vivía yo de tal suerte dentro de un espejo. Dos minutos después de nacer había perdido ya mis orígenes (2018b: 25).

En el *Tratado de la pasión*, Eugenio Trías (1991) explica que la pasión se contrapone a acción, y que es por “herencia y efecto de una vieja escolástica distinción (*actio y passio*) de raíz aristotélica que, con sensible desviación de significado, reencontramos en múltiples legislaciones filosóficas” (p. 27). Y entonces hace la siguiente aclaración: “la distinción entre lo activo y lo pasivo, que son términos relativos, si bien el segundo se piensa a veces como privación o negación del primero: lo pasivo es el negativo de lo activo” (1991: 27). En síntesis, cuando se habla de pasión “en términos psicológicos o éticos”, de lo que se habla es de hacer notar que la pasión es el padecimiento efectivo de una acción. Es por los efectos de eso que sucede —por la acción— que la subjetividad se constituye. “Padecimiento y sufrimiento se oponen, a su vez, a acción, a actuación e intervención: padezco y sufro de aquello de lo cual no soy yo causa adecuada” (1991: 28).

De acuerdo con esta idea de pasión que nos ofrece Eugenio Trías, podemos observar que Clarice Lispector muestra, en toda su complejidad, la pasión en el siguiente fragmento:

Yo era la imagen de lo que no era, y esa imagen del no ser me colmaba por completo: uno de los modos más fuertes de ser es ser negativamente. Como no sabía yo lo que era, entonces “no ser” era mi acercamiento principal a la verdad [...] No sabía cuál era mi bien, así que vivía con un cierto pre-fervor lo que era mi “mal” (2018b: 28).

En *La pasión según G. H.*, la subjetividad que se va dando en la suma de reflexiones que va haciendo el personaje nuclear, nos permite percibir los grados en que la pasión va siendo experimentada según los diversos padecimientos que le suceden a ella, mental y sensorialmente, hasta hacernos sufrir un contínuum de realidades inquietantes. Como nos dice Gonzalo Aguilar, en el prólogo que hace al libro de Clarice

Lispector (2017): “Si en Clarice la interioridad está en el lugar de la máxima exterioridad, es porque la distinción interior / exterior carece de sentido y, con ello, toda lógica de la conciencia que, supuestamente, definía su mundo” (2017: 16). Quien padece una realidad así, carente de tales distinciones, y por tanto, carente de fronteras yuxtapuestas, tuvo necesidad de crear un lenguaje con el cual superase lo íntimo y lo abierto de estar allí, realmente, en ese mundo extenso e inmanente.

Podemos decir que la pasión de Clarice Lispector está colmada de sensaciones que viajan impulsadas por una poderosa inteligencia. Además de las apasionantes interrogantes que nos entrega y con las cuales tenemos acceso para experimentar todo eso que está en lo más alejado del espacio y del tiempo —hasta hacernos sentir la fuerza de las consecuencias de habitar en un mundo amplio, sin horizontes claramente definidos—, hay en el lenguaje de Clarice Lispector un corpus de ideas que tratan de la realidad con otra lógica, muy semejante a la que experimentan los místicos en el consagrado silencio que los habita y los despersonaliza.

Tal vez lo que me ha acontecido sea una iluminación, y, para ser yo verdadera, tenga que continuar no estando a su altura, tenga que continuar no entendiéndola. Toda comprensión repentina se parece mucho a una intensa incompreensión (2018b: 15).

Esto le sucede, porque antes había percibido que la vida no debería ser reducida a la dimensión del ser humano, que el humano, a lo más que podría aspirar era a vivir, pero no a ser ni a ostentar el cuerpo central y absoluto de lo que es la vida. O sea, que el humano no tendría por que ser la medida del concepto de vida.

Para saberlo nuevamente, necesitaría volver a morir ahora. Y saber será tal vez el asesinato de mi alma humana [...] Lo que aún podría salvarme sería una entrega a una nueva ignorancia, eso sería posible. Pues, al mismo tiempo que lucho por saber, mi nueva ignorancia, que es el olvido, se convierte en

sagrada. Soy la vestal de un secreto que no sé ya cuál fue. Y sirvo al peligro olvidado (2018b: 15).

En un análisis de someros contrastes, Benjamin Moser advierte que, mientras en *La manzana en la oscuridad* Clarice Lispector trata, en la primera parte de la novela, de “Cómo se hace un hombre”, en *La pasión según G. H.*, por el contrario, la autora va describiendo cómo se deshace gradualmente una mujer (cfr. Benjamin Moser, 2017: 286).

Entre otros tantos momentos, hay uno en *La pasión según G. H.* en el que podemos constatar cómo la protagonista va experimentando esa pasión que, además de perturbarla, hace que padezca el desplazamiento de su propia existencia.

En la pared blanqueada contigua a la puerta —y por eso aún no lo había visto— estaba casi en tamaño natural la silueta, trazada con carboncillo, 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 solamente de la ausencia de todo lo que recubre: eran las siluetas de una desnudez vacía [...]

[...]

Pasado el primer momento de sorpresa al descubrir en mi propia casa un mural oculto, examiné mejor, esta vez con sorpresa divertida, las figuras sueltas en la pared [...] (2018b: 35-36).

Varios párrafos más adelante, se nos hace notar cómo, en el descubrimiento gradual que va aconteciendo, al mismo tiempo sucederá la perturbación de G. H. en su conciencia de ser y de estar en un espacio que había considerado como totalmente suyo:

La habitación se diferenciaba tanto del resto del apartamento, que para entrar en ella era como si yo antes hubiese salido de mi casa y llamado a la puerta. La habitación era lo contrario de la que yo había creado en mi casa, lo opuesto de la suave belleza que resultaba de mi talento para organizar, de

mi talento de vivir, lo opuesto de mi ironía tranquila, de mi dulce y serena ironía; era una violación de mis comillas, de las comillas que hacían de mí una citación de mí. El cuarto era el retrato de un estómago vacío (2018b: 38).

El colmo del descubrimiento ocurre cuando se topa, en esa misma habitación, con la presencia de una cucaracha. Es a partir de entonces que G. H. alcanza a sufrir las mayores distancias en el tiempo y en el espacio, en las que la vida y la muerte son los límites por los que exhibe la pasión que la embarga:

Por su lentitud y su tamaño, debía de ser una cucaracha muy vieja. En mi arcaico horror por las cucarachas había aprendido a adivinar, incluso a distancia, su edad y sus peligros [...]

[...] haber descubierto de repente vida en la desnudez de la habitación me había asustado como si hubiese descubierto que la habitación muerta era, en verdad, poderosa. Todo allí se había secado, pero quedaba una cucaracha. Una cucaracha tan vieja que era inmemorial [...] Saber que ellas [las cucarachas] ya vivían sobre la Tierra, e iguales que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios, saber que el primer hombre ya las había encontrado proliferantes y arrastrándose, saber que habían sido testigos de la formación de los grandes yacimientos de petróleo y carbón del mundo [...] (2018b: 42-43).

Este encuentro con la cucaracha viene a significar, entre otras posibles interpretaciones, el reconocimiento de la vida que está mucho más allá de la vida humana. Además, es por este encuentro que en *La pasión según G. H.* ocurre y se constata en torno al valor de la existencia de un ser anónimo, insignificante pero prehistórico, en cuyo cuerpo ha continuado deviniendo la prehistoria de un mundo, así como la memoria de sucesivas épocas que precedieron las formas de civilización humanas.

Hay también otra interpretación en torno a este encuentro con la cucaracha. Benjamin Moser, parafraseando a Claire Varin, una de las más eminentes especialistas de la obra de Clarice Lispector, advierte sobre

las profundas relaciones que podían ser observadas entre la vida de la cucaracha, la vida de Clarice Lispector y la vida de Mania Lispector, su madre:

la cucaracha asquerosa aparece de forma explícita como la única manera de nacer. Un único pasillo estrecho se abre a la habitación: “a través de la cucaracha”. La cucaracha, atrapada en la puerta del armario, es descrita como “atrapada por la cintura”, alusión al lugar de la herida de su madre [...] Como Mania Lispector, la cucaracha está paralizada, esperando la muerte: “Inmovilizada, ella sostenía sobre su costado polvoriento el peso de su propio cuerpo” (Benjamin Moser: 291).

Todo ese estar de G. H. ante la cucaracha adquiere, a partir de entonces, los extraños rumbos en que se entretejen el ser y el no ser, así como la posibilidad de experimentar el conocimiento en el no conocimiento. La sensación y la intuición, la razón y el sentimiento, son los conductos por los cuales el relato va haciendo de la cucaracha un campo de concentrada energía; es por esta concentración que el personaje acaba padeciendo la escisión de su ser en la diferencia.

La diferencia de ser y de estar ante el otro viene a ser los efectos éticos y psicológicos de la pasión en G. H.:

La miré, aquella cucaracha: la odiaba tanto que me ponía de su lado, solidaria con ella, pues no soportaría quedarme sola con mi agresión.

Y de repente, gemí con fuerza, esta vez oí mi gemido. Porque como un pus subía a mi piel mi más verdadera consistencia, y yo sentía con espanto y desagrado que “yo ser” venía de una fuente muy anterior a la humana y, con horror, mucho mayor que la humana.

Se abría en mí, con una lentitud de puertas de piedra, se abría en mí la amplia vida del silencio, la misma que estaba en el sol fijo, la misma que estaba en la cucaracha inmovilizada (2018b: 51-52).

Es probable que la pasión de Clarice Lispector se conformara en los vértices del contraste y la diferencia. En esas fisuras de la realidad habitada por el pensamiento de ella, es donde la exhibición de su ser, nutrido de esplendorosa inteligencia y de finísima sensibilidad, nos colma y nos contagia con sus ideas encarnadas en sus personajes, a quienes la hemos leído con minuciosa atención.

En una carta de 1946, dirigida a su gran amigo Fernando Sabino, desde Berna, Suiza, le confiesa lo siguiente: “por extraño que parezca, estoy estudiando cálculo de probabilidades. No sólo porque lo abstracto cada vez me interesa más, sino porque puedo renovar mi incomprensión y concretizar mis dificultades generales”.

Las dificultades generales de Clarice Lispector fueron varias, algunas totalmente íntimas y personales, otras económicas y profesionales, y desde luego estuvieron sus dificultades literarias, las cuales resolvió en cada uno de sus libros de una manera singular y exquisita.

En *La pasión según G. H.*, la incomprensión presenta varios niveles semánticos; uno es el que ella denomina misterio, otro es Dios, y uno más, el ser que ella padece, con miedo, en el mundo de las contingencias. Es esta incomprensión polisémica la gran dificultad con la que G. H. va logrando los intensos monólogos de la pasión. Es esta incomprensión, me parece, el *leitmotiv* estético con que Clarice Lispector escribió *La pasión según G. H.* La incomprensión —en el sentido de misterio intersticial— es el complejo predicado que anima el siguiente fragmento:

Dame tu mano.

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

misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio (2018b: 84).

Es explicable que lo expuesto hasta aquí, dé apenas una idea muy vaga del mundo que habita G. H.; pero es que en lo vago está produciéndose el sentido estético con el que aparecen las ideas en la novela de Clarice Lispector. Es el mundo de los pensamientos que vagan y que dicen, que tocan y se alejan, que interrogan y exponen asombrosas respuestas. *La pasión según G. H.* es un monólogo y un diálogo que la narradora hace consigo misma. Es el lenguaje de la pasión que experimentó Clarice Lispector con G. H., al percibir todo lo próximo y todo lo más lejano del ser y del no ser que han sido parte esencial de la vida, y que hacen que vivamos los flujos del existir como realidades misteriosas y cargadas de dificultad. Entre otros ejemplos de este pensamiento errático, está éste que dice:

Llego al momento de poder caer, escojo, tiemblo y desisto, y, finalmente, consagrándome a mi caída, impersonal, sin voz propia, finalmente sin mí, he ahí que todo lo que no tengo es mío. Desisto, y cuanto menos soy, más vivo, cuanto más pierdo mi nombre, más me llaman, mi única misión secreta es mi condición, desisto, y cuanto más ignoro la contraseña, más cumplo el secreto, cuanto menos sé, más es mi destino la dulzura del abismo (2018b: 152).

En otra novela, *Aprendizaje* o *El libro de los placeres* (2018c), Clarice Lispector nos hace apreciar la pasión que despiertan las madrugadas en Lori, la mujer que vive pensando en Ulises, un profesor de filosofía. Como cuando dice: “En esta madrugada fresca fue hasta la terraza y reflexionando un poco llegó a la temible certeza de que sus pensamientos eran tan sobrenaturales como una historia pasada después de la muerte” (Lispector, 2018c: 40). Son esta clase de pensamientos los que llevan a Lori a decir: “El día que el ser humano se hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por donde circulaba sangre” (2018c: 87).

En fin, que la pasión de Clarice Lispector, con mucha frecuencia, estuvo acompañada por la idea de infinitud. En *Aprendizaje* o *El libro de los placeres* (2018c) sucede este apasionamiento en Lori: “tan infinito como las olas del mar. Estoy siendo, decía el árbol del jardín. Estoy siendo, dijo el camarero que se aproximó. Estoy siendo, dijo el agua verde en la piscina. Estoy siendo, dijo el mar azul del Mediterráneo. Estoy siendo, dijo nuestro mar verde y traicionero. Estoy siendo, dijo la araña e inmovilizó a la presa con su veneno [...] Estoy siendo, dijo la madre que tenía un hijo que caía en las baldosas que rodeaban la piscina [...] Lori estaba fascinada por el encuentro de sí misma, se fascinaba y casi se hipnotizaba” (2018c: 80).

Será en este estar siendo: en el mundo, en la naturaleza, en el individuo, en la sociedad, tanto interior como exteriormente, donde, el pensamiento y la sensación —la pasión del cuerpo que padece Clarice Lispector— se conjugan y permiten atraer el pensamiento filosófico, ese pensamiento, esa idea en el que ser y estar se conjugan con toda la fuerza que da la vida; la vida, que es todo lo que entraña de valor a los seres y a las cosas que rodean los seres, y no el valor que dan los hombres a las cosas y a los seres, porque cuando los hombre dan un valor a los seres y a las cosas, lo que dan es el valor de lo que ellos mismos son en tanto seres que se otorgan a sí mismos valor.

En conclusión: *La pasión según G. H.* viene a significar la conciencia de ser y de estar padeciendo todo lo que ocurre interior y exteriormente, y todo esto, con base en quien se sabe estar existiendo en el mundo de la vida.





# En el cuerpo de las palabras

*misteriosamente si ella sobrepasaba las cosas  
poseía su centro*  
Clarice Lispector

En *La araña* (2003), más que la historia, es el lenguaje con el que se componen y se integran las ideas del relato. Observaremos el espacio interior e invisible, inaccesible para los otros personajes, quienes no están en posición de escuchar el pensamiento de la voz narradora: la raíz por la que florecen las imágenes de un acontecer estético.<sup>6</sup> La principal historia que en *La araña* se nos narra gira en torno a la existencia de Virginia. Esta mujer es el personaje nuclear y alrededor de ella están Daniel y Vicente: hermano y amante, respectivamente. En ellos podemos fijar la

---

<sup>6</sup> En tal sentido, no podemos dejar de reconocer lo que Iuri M. Lotman (1996) nos dice en torno al arte canónico y lo que él llama “el otro” arte: “Un tipo de arte está orientado a los sistemas canónicos (el “arte ritualizado”, el “arte de la estética de la identidad”), y el otro, a la violación de los cánones, a la transgresión de las normas prescritas de antemano. En el segundo caso, los valores estéticos surgen, no como resultado del cumplimiento. del indicador de una norma, sino como consecuencia de las transgresiones del mismo [Y añade] A veces se ha puesto en duda la posibilidad de la existencia de un arte “extracanónico”. Al hacerlo, se señalaba que los objetos únicos, que no se repiten, no pueden ser comunicativos [por cuanto que] toda “individualidad” e “irrepetibilidad” de las obras de arte surge como resultado de la combinación de un número relativamente pequeño de elementos completamente estandarizados” (p. 182). Éste es el caso de la novela que estamos analizando.

presencia de ciertos valores sociales con los que la voz narradora relaciona intensamente los dos polos de la principal historia.

En un polo, el inicial, la tensión radica en el valor que hay o puede haber en una relación intrafamiliar. La pregunta que está detrás de esta tensión es: ¿qué significa ser la hermana de un varón, con el que se juega a pensar y a sentir? En el otro polo está el ser la amante de un hombre que, más que amarla, busca poseerla. Como en toda posesión, las ideas que subyacen son las del desprendimiento, las del uso a voluntad y las de una falta de compromiso por parte del hombre. En este caso, la pregunta que subyace es: ¿qué significa ser la amante de un hombre para quien el cuerpo de la mujer es todo lo que vale la pena conocer? Con ambos polos, la historia que se nos ofrece consiste en hacer inteligibles las cualidades de Virginia mediante un juego de reflexiones por el que se trata de comprender la existencia de un ser en dos épocas y circunstancias distintas: ser hija y hermana; ser mujer y amante.

Hay que destacar, sobre todo, el “punto de vista”, que es crucial para hacer de *La araña* una trama de intensos momentos. “The intensely private world reflected in the dominant point of view, almost invariably that of the protagonist, makes it seem that the person who ‘tells’ the story is also the person most centrally involved in the action” (Fitz, 1985: 56). Esto hace que, desde el punto de vista que asume la narradora, se dé una conexión sutil con la primera persona (el Yo que denomina Fitz como “lyrical I”), desde cuya omnisciencia hace posible la relación con la tercera persona en que van sucediendo los hechos.

El valor estético de *La araña* se encuentra en el modo en que son distribuidas las ideas según un punto de vista dominante. Más que preocuparle a la narradora la historia que nos cuenta, será el orden de las palabras con el que se llega a descubrir el pensamiento y las sensaciones que existen fundamentalmente en Virginia. Con la palabra *idea* —y su plural: ideas estéticas— queremos hacer ver el modo lingüístico en que se establece una relación de partes que conforman una imagen en dos sentidos; uno, el interno, que es mental, y otro, el externo, que es referencial. Con sentido interno no queremos apuntar, únicamente,

al nivel semántico sino al nivel en que desde una cierta perspectiva se consigue generar la imagen interiorizada, la cual, es verdad, se apoya en el nivel semántico que poseen las palabras, pero no se agota allí, sino que, antes bien, se establece un juego de perspectivas extraordinariamente productivo. De hecho, es el sentido interno de la imagen el que cobra mayor fuerza por sobre el sentido referencial de la misma. Los signos con que se trasunta la realidad no son más que la culminación de un modo de hacer evidente aquello que ha sido preparado para la comprensión de la imagen interna.<sup>7</sup> En otras palabras, el sentido referencial no es otra cosa más que el paquete lingüístico que envuelve y asegura la visión en que se guarda la imagen compuesta desde el punto de vista del “lyrical I”. Así, diremos que habrá una misma imagen referencial hecha con diferentes órdenes lingüísticos (órdenes sintácticos), o bien, que habrá una imagen interna guardada con diferentes modos de hacer referencia, esto es, una imagen desde distintas perspectivas (órdenes semánticos puestos en juego para establecer la perspectiva de conexión sutil con la primera y tercera persona). Es por todo esto que aseguramos que, más que los hechos narrativos en que se articula la historia, es la cualidad de las palabras lo que *más cuenta y destaca*:<sup>8</sup>

[...] en las tardes lisas en que un viento lleno de sol soplaba como sobre ruinas, desnudando las paredes comidas en los desprendimientos de cal y yeso. Virginia vagaba en la limpidez abandonada [...] sumida en una distracción seria [...] ella se movía insomne. Sentía una náusea en los nervios

---

<sup>7</sup> Es en tal sentido que el estilo de LInspector adquiere tanta fuerza, porque nos hace ver y sentir los instantes por los que su novela atraviesa; “the distinctive qualities of her lyrical fiction must be found in the narrative modes by which her characters apprehend reality (and their own consciousness), as well as in the way images are formed and employed in the verbal presentation of the apprehension” (Fitz, 1985: 45).

<sup>8</sup> Coincidimos con Fitz (1985) cuando advierte que “LInspector’s fiction is full of words (that is, symbolically expressed ideas) put one after another that do not at first glance appear to be at all related” (p. 43).

calmos [...] en vez de la confortable riqueza que la alfombra anunciaba encontrábanse el vacío, el silencio y la sombra, el viento comunicándose con el mundo por las ventanas [...] Virginia perdía su percepción casi al poseerla e interrumpíase a su frente, viendo apenas madera empolvada y terciopelo púrpura, escalón, escalón, ángulos secos [...] ella vivía a la orilla de las cosas (Lispector, 2003: 39).

En un sentido referencial, observamos la constitución de un cierto espacio, el de la casa en que vive Virginia. Digamos que la imagen produce la impresión de vacío, de abandono, de ruina; pero también en ella se ofrece la idea de ser un espacio límite: “el viento comunicándose con el mundo por las ventanas”. En otro sentido —el interno, el que llamamos la imagen en perspectiva—, sucede la relación que se establece entre el cuerpo de las cosas y el cuerpo en que dispone la voz narrativa la presencia de Virginia, junto a todo ese espacio lleno de signos. Tal como lo hemos advertido antes, es el sentido interior el que se impone o el que cobra mayor fuerza por sobre el sentido referencial de la imagen.

Consideramos que las tardes poseen el carácter de la lisura, que existe un viento lleno de sol que ha ido desnudando y comiendo los desprendimientos de cal y yeso; que la alfombra, más que ser un recubrimiento, es un objeto sobre el que se hallan el vacío, el silencio y la sombra. La constitución del espacio mediante las cualificadas cosas-signos que lo ocupan, permite que reconozcamos la asimilación en que se ofrecen las dos cualidades de la imagen. Por una parte, la abstracción temporal de la tarde que se ve asimilada a la concreción cualitativa de ciertos objetos, en tanto que el viento, realidad que apela a los sentidos del tacto y el olfato, se ve a su vez asimilado a la realidad visual; no es un viento que se siente en la piel o que se experimenta por los aromas que conlleva, sino que se trata de un viento que hace ver una realidad con dos atributos; uno, la realidad de volumen, de contenedor: “viento lleno de sol”, y dos, la realidad de fuerza material actuando sobre otras materias: “desnudando las paredes”. En el caso de la alfombra ocurre también una asimilación; de ser un objeto cualitativamente superficial, pasa a ser el mensaje de un

espacio que da cabida al vacío, al silencio y la sombra. Es esta asimilación donde podemos descubrir cómo el trabajo de Lispector sobrelleva una lucha por expresar lo inexpresable.<sup>9</sup> La tarde no es sólo tarde y el viento no es sólo viento. La alfombra es algo más que un recubrimiento, es el signo de algo más interno y abstracto, mucho menos superficial.

Pero todo esto adquiere valor según la perspectiva desde donde está hablándonos la voz narradora, que es la que nos hace ver cómo Virginia se relaciona con todo ese espacio. Así, tenemos que Virginia vagaba en la limpidez abandonada, sumida en una distracción seria, por la cual se movía insomne, al grado de sentir una difusa náusea en los nervios calmos —he aquí la conexión sutil que con el punto de vista del “lyrical I” se establece omniscientemente con la tercera persona, y que, en esta relación, se intensifica con el mundo privado de la protagonista, que es un mundo asumido desde un yo. Incluso, se nos hará ver los límites en que ese mundo estará habitado por Virginia.

Uno será el límite del afuera, el de las cosas tocadas por el viento; otro será el límite del adentro, que es el mundo de las cosas experimentado por Virginia: mundo en el que la percepción de ella lo hace aparecer en la ambivalencia que los sentidos provocan. De este modo tenemos que la percepción es un fenómeno que se produce a través de los instantes: “perdía su percepción casi al poseerla e interrumpíase a su frente”. Es esto mismo lo que permite descubrir cómo el mundo está y no está, o mejor, cómo el mundo aparece y desaparece. Al ser la percepción el único vínculo para comunicarse con el mundo del afuera, y al ser la percepción un hecho que se da mediante instantes, luego, entre los instantes —intervalos de tiempo inmensurable—, el mundo está ausente.

¿Qué es lo que queda de ese mundo ausente entre los instantes de la percepción? Por una parte, queda la sensación de una ausencia experimentada bajo los movimientos de la inconsciencia: vagar en

---

<sup>9</sup> Según Fitz, el trabajo de Clarice Lispector es el testimonio de una escritora para quien escribir era padecer el intenso impulso de expresar lo inexpresable o decir lo que no puede ser dicho (Fitz: 1985).

condición insomne; y por la otra, queda la sensación de ser consciente de eso que provoca esa ausencia: sentir una difusa náusea en los nervios calmos. En consecuencia, no es sólo el mundo del afuera el que es percibido, es también el mundo del adentro, y entre uno y otro los límites ocurren cuando se es consciente de todo lo que da y permite la percepción.

Pero ¿qué significa vivir a la orilla de las cosas? Para responder esta cuestión, hemos de traer aquí otras imágenes, sobre las cuales ya podríamos iniciar la interpretación que nos provocan.

Virginia incorporaba los sentidos tibios, los ojos cerrados. Los gritos sanguinolentos y jóvenes de los gallos se repetían dispersos por los alrededores de Brejo Alto [...] Un frío inteligente, lúcido y seco recorría el jardín, se mezclaba en la carne del cuerpo. Un grito de café fresco subía de la cocina mezclado al olor suave y sofocante del pasto mojado [...] Virginia continuaba un perdido segundo junto a la ventana escuchando con alguna parte de su cuerpo el espacio frente a ella (Lispector, 2003: 40-41).

La asimilación, diríamos, es el recurso que la narradora utiliza para atraer y unir dos realidades distintas: “sentidos tibios”; “gritos sanguinolentos y jóvenes de los gallos”; “frío inteligente, lúcido y seco recorría el jardín”; “Un grito de café fresco”. Mediante esta relación unificadora se genera una comprensión de la realidad mucho más poderosa que la que podría ocurrir si a las palabras se las dejara actuar en el nivel de significación primaria —lengua natural—. O como ha dicho Lotman (1996):

La naturaleza signica del texto artístico es dual en su base: por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico “realidad-ficción” (1996: 106).

La realidad significada está siendo y haciéndose a partir de esta doble iluminación: una, la realidad de las palabras en el texto, y dos, la creación de otra realidad con las palabras en el texto. El resultado de una acción —el grito— no apela al sentido de escuchar, que sería el natural, el primario y básico, sino que apela a otros sentidos: el de la vista: “gritos sanguinolentos y jóvenes”; y al del gusto: “grito de café fresco”.

Es tal vez por esto que Fitz ha notado que en las novelas de Lispector no hay ruidos ni sonidos; antes bien, lo que hay en ellas es un completo silencio, además de una interrelación entre “conocimiento” y “no conocimiento”; al respecto, Fitz (1985) nos dice lo siguiente: “the fluttering, anguished movement between “knowing” and “not knowing” that reflects the unique manner in which each creature, if only for an instant, feels about being alive” (1985: 45).

Comprendemos la manera en que Virginia siente y percibe la realidad del mundo en que vive su adolescencia: incorporando sus sentidos tibios, con los ojos cerrados en un mundo al que se le han quitado los sonidos en que se anuncia el tiempo: “Los gritos sanguinolentos y jóvenes de los gallos se repetían dispersos por los alrededores de Brejo Alto”.

Es un mundo en el que los fenómenos naturales poseen atributos humanos (sinestesias): “Un frío inteligente, lúcido y seco recorría el jardín”; en medio del cual está la otra naturaleza, resultado de otra asimilación mucho más sutil: “la carne del cuerpo”; por la que vemos la simbiosis que se da entre naturaleza (carne) y cultura (cuerpo).

Es un mundo en el que las distancias se unen y se distribuyen categóricamente a través de los sentidos incorporados y abiertos a la asimilación del espacio que asegura todo eso que Virginia está viviendo: “Un grito de café fresco subía de la cocina mezclado al olor suave y sofocante del pasto mojado”. Es en esta asimilación, efectivamente, donde ya podemos reconocer el oxímoron que de manera sutil está funcionando en todas estas imágenes. Siendo el grito la sustancia en que está actuando el sentido, notamos que es un *grito silencioso*, es un *grito callado* que nos hace sentir la fuerza de otras sustancias; la sustancia de la sangre y la del café fresco. También está la paradoja funcionando de manera sutil para



impresionar (“olor suave y sofocante”) con toda esa realidad vivida por Virginia.

Es, entonces, mediante la asimilación (por oxímoron) que se ofrece eso que Lotman (1996) llama “conciencia creadora”. Lo que caracteriza a esta conciencia creadora es particularmente el hecho de crear mensajes nuevos que “no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún algoritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje” (Lotman, 1996: 65).

En otras palabras, el grito en los textos que acabamos de citar no posee la semántica que nos lo haría naturalmente comprensible, y es esto, efectivamente, lo que nos lleva a aceptar que detrás del grito no hay mensaje que de antemano nos permita comprenderlo en su naturalidad. Mejor sería decir que se da una comprensión distinta, porque distintas son la forma y la expresión que el grito adquiere, al grado de ver que estamos ante una nueva manera de “escuchar” esa realidad denominada “el grito”. Es otro mensaje, uno nuevo, que con él se hace y nos hace conocer el mundo en que se encuentra el cuerpo de Virginia, en las orillas contenidas por su carne y por todas las cosas-signos que están a su alrededor.

[...] ¿ver la verdad sería diferente a inventar la verdad? [...]

[...] todo existía tan libre que ella podría hasta invertir el orden de sus sentimientos, no tener miedo de la muerte, temer a la vida, desear el hambre, odiar las cosas felices, reírse de la tranquilidad [...]

[...] era peligroso pensar profundamente (Lispector, 2003: 90-92).

Y, párrafos más adelante, leemos una contundente declaración que nos asombra por ser, de cierta manera, una transgresión lógica y ontológica: “quiero salir de los límites de mi vida, sin palabras, sólo la fuerza oscura dirigiéndose [...] ella desearía morir para siempre si morir le diese un solo instante de placer” (Lispector, 2003: 94).

En la pregunta está contenido el sentido por el que se ha estado moviendo Virginia en el primer polo de su vida. Entre ver la verdad

—que es donde están situados los hechos y palabras del hermano y de los otros habitantes de Brejo Alto— e inventar la verdad —que es donde están situados los hechos y pensamientos de Virginia—. Ver la verdad y situar la verdad en ese afuera, es una realidad que a Virginia poco le preocupa constatar o demostrar. Antes bien, es la verdad de lo que le ocurre adentro la que la ocupa y le preocupa, es esta realidad interna por la que se va dando la invención de la verdad, la verdad por la que existe ella: Virginia. De aquí que la cuestión sea ofrecida mediante una relación comparativa.

En lo que hemos citado después de la pregunta, podemos decir que Virginia observa el afuera como la condición misma para que suceda todo lo que ella desea que ocurra en su interior. La libertad que ve afuera (“todo existía tan libre”) es condición para que en ella se dé la libertad interior (“ella podría hasta invertir el orden de sus sentimientos”). Luego, es esta libertad interior con la que ella descubre —inventa— la verdad, sobre la cual puede decir algunas de sus más fuertes emociones: “no tener miedo a la muerte, temer a la vida, desear el hambre, odiar las cosas felices, reírse de la tranquilidad”. Son estas palabras particularmente en las que reconocemos la verdad que en Virginia encarna y se conduce hasta el polo de su vida adulta. Pero son también estas palabras el contrapunto por el que se da la posición que ella asume respecto de la existencia del hermano, quien, contrario a ella, vive el gusto de las cosas felices, teme la muerte y anda en busca de todo aquello que da tranquilidad y fuerza.

Es la verdad interior desde la cual Virginia sabe de lo peligroso que es pensar profundamente. Pero como se observa en lo último que hemos citado, lo que en el fondo busca Virginia es salir de los límites de su vida, sin palabras, teniendo como única orientación la fuerza oscura que está dentro de ella todo el tiempo, siendo así que la verdad descubierta y la verdad inventada constituyen el deseo de “morir para siempre si morir le diese un solo instante de placer”. El placer es todo lo que ella quiere vivir interna e intensamente, aunque sea el placer de un instante otorgado por la muerte.

De acuerdo con esto último, diríamos que la verdad que se ve no es igual a la verdad que se inventa. Lo que adentro de sí ocurre y se encuentra, es la verdad de alguien para quien el afuera es un mundo de posibilidades que en el adentro se resuelven, y lo que adentro se resuelve, no necesariamente coincide con el afuera. Digamos que el placer de Virginia no puede ser nunca la verdad que ella quiere constatar en el mundo de afuera; por el contrario, es suyo el placer que hace posible la verdad de un hallazgo, es suyo el placer de un encuentro con la libertad que ella asume interiormente, tras obtener, del mundo del afuera, las posibilidades que el vivir conlleva.

Es así como *ver* la verdad puede significar más de una cosa, y lo mismo tiene que ocurrir al *inventar* la verdad. Sin embargo, no es el hecho de las múltiples significaciones que puedan ser obtenidas, tanto en el ver como en el inventar la verdad, donde hemos de reconocer la diferencia. Pensamos que la diferencia comienza a hacerse notar por el modo en que se da la relación en el interior de Virginia: ella podría hasta invertir el orden de sus sentimientos. Si en el afuera “todo existía tan libre”, luego, es el modo, la potencialidad (ella podría...) que subyace al hecho de lo que puede ocurrir en ella (hasta invertir el orden de sus sentimientos), y no en lo externo, donde la verdad está cargada del lado de la visión.

Pero, menos que “ver” la verdad en el exterior, lo que se sugiere es el “entrever” dentro de un todo, a partir del cual sucede la posibilidad misma de encontrar la verdad interior de quien entrevé ese todo externo a ella, y que hace viable, en consecuencia, inventar esa verdad. Es este modo potencial —interiorizado señaladamente en el “podría”— el que ayuda a que suceda la invención de la verdad. Es suyo el placer que hace posible la verdad de un hallazgo, y es este hallazgo el que hace también posible el encuentro con la libertad que Virginia asume, en la cual está el modo con que habrá de conducirse emocionalmente en su vida.

En efecto, al llegar a la edad adulta, al convertirse en la amante de Vicente, se puede observar cómo el “no temer a la muerte”, el “desear el hambre”, el “odiar las cosas felices” y el “reírse de la tranquilidad”, son realidades que el infinitivo hace comprender como permanentes y

que adentro de ella ocurren intensamente. O sea que de ser un modo potencial en que se dio el descubrimiento de la verdad, pasa a ser una realidad sustantiva en Virginia.

Las imágenes (ideas estéticas) que acabamos de presentar son las pertenecientes a la época en que Virginia es hermana e hija, es la época en que ella vive en la casa de Brejo Alto, espacio rural. Ahora es conveniente pasar a la otra época, a la de mujer adulta, a la de amante que vive en un apartamento urbano.

[...] ella estaba pobremente viva (Lispector, 2003: 103).

Lo que sentía carecía de profundidad [...] el sonido de una campana no escuchado pero pesadamente sentido en el cuerpo en olas (Lispector, 2003: 105).

De pronto en el fondo de su negligencia algún punto de su cuerpo comenzó a vivir débilmente, a latir acompañando las cosas de su entorno (Lispector, 2003: 108).

Saber que “ella estaba pobremente viva” es colocarnos ante una circunstancia que nos aproxima, de manera análoga, con el otro espacio en que había vivido o había estado viva durante su adolescencia. El abandono, el vacío, la destrucción vienen a ser recordados ahora en el cuerpo de Virginia. Es su cuerpo, también, un lugar sin profundidad, algo parecido a lo que vimos que se estaba presentando en la realidad de la alfombra, de las paredes, de los escalones.

Al igual que con la alfombra (el mensaje en que se anuncian el vacío, el silencio y la sombra), en el cuerpo de Virginia, en su superficie, se experimenta la presencia de otro cuerpo: “el sonido de una campana no escuchado” pero vivido a través del tacto; “pesadamente sentido en el cuerpo en olas”.

Las palabras dicen otra cosa distinta de eso que nombran. Más aún, son las palabras las que, haciendo la sutil paradoja, dicen más que si sólo

se las usara para convocar flujos de sentido sin obstáculo alguno. El único obstáculo por vencer con las palabras reside en desbaratar la fuerza de la lógica. De este modo el flujo del pensamiento se acomoda muy bien a todo lo que en el cuerpo va sucediendo, toda vez que en el cuerpo no hay nada que lo obligue a sentir *lógicamente*. Esto nos permite ponderar el hecho de que el sonido no es un fenómeno que sea experimentado con el sentido del oído. Se ha convertido en otra cosa. Ahora es algo asimilado por todo un cuerpo que ha perdido su dureza. En lugar de resonancia, lo que se vive en ese cuerpo es la presencia de otra clase de sustancia: “el cuerpo en olas”.

Digamos que lo que vamos descubriendo en estas ideas estéticas es que el sonido es el silencio en que el cuerpo vive, y el cuerpo vive no por lo que escucha, sino por lo que toca. Pero al ser un cuerpo que vive pobremente, toda la riqueza de la vida está, por lo tanto, en relación directa con los entornos en que el cuerpo se halla. Vivir es ir desde lo más profundo del ser-pensamiento hasta alcanzar las orillas de las cosas: “De pronto en el fondo de su negligencia algún punto de su cuerpo comenzó a vivir débilmente, a latir acompañando las cosas de su entorno”. Pareciera que la riqueza del cuerpo sólo es posible alcanzarla toda vez que en él se experimenta el ser silencioso de las cosas.

Ahora la mujer en que se ha convertido Virginia, no es ya sólo un cuerpo habitando una casa (la Quinta de Brejo Alto) y un espacio abierto y rural (“el mundo que el viento hace entrar por las ventanas”). Ahora su cuerpo es toda su habitación, es todo su mundo, y es con él como se conecta con el cuerpo de los otros a través de la vista y el tacto. Ya no es el mundo que podía habitar con su hermano, ahora es otro, más abstracto y lleno de presentimientos, de vibraciones que la hacen pensar en el sentido que tiene vivir en entornos distintos.

[...] ahora sentía adentro de ella un insecto metálico y áspero, de vuelo cortante (2003: 116).

Del ruido suave venía la sensación confusa y tonta de que la vida presente era mayor que la muerte (p. 121).

El rostro de Vicente se deshacía como un lago (p. 126).

Ella se sentía horriblemente feliz, se superaba agonizando (p. 127).

[...] veía con los ojos cerrados su propia armonía con las cosas en una percepción que venía de afuera para adentro a través de una gracia concedida por extrañas vibraciones (p. 128).

De acuerdo con estas ideas, tenemos que la semántica es la que posibilita el juego de las perspectivas. El campo semántico donde se pronuncian éstas consiste en apelar a un cierto sentido (el oído: grito, sonido, y ahora “ruido suave”) para dar fuerza a otros sentidos: a otros campos semánticos. Esto hace que la imagen adquiera, para su comprensión, valores de significación plural, porque diversos son los campos semánticos con los que ha sido articulada la imagen estética.

Por ejemplo, en el campo de lo natural (insecto) se inserta otro campo en absoluto natural (metálico y áspero). O también, sobre el sentido del oído (ruido) recae el sentido del tacto (suave), y junto con estos signos llega la mixtura: “la sensación confusa y tonta” en la que son comprendidas las diversas partes con que se articula una idea comparativa: “la vida presente era mayor que la muerte”.

De este modo, el adentro y el afuera de la imagen están dispuestos mediante el juego de figuras retóricas oxímoron: *ruido* (interno) *suave* (externo); metonimia:<sup>10</sup> *sentía adentro de ella* (interno efectivo) *un insecto*

---

<sup>10</sup> “La metáfora es, según Jakobson, la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, lo cual está ligado a una elección en la serie paradigmática, una sustitución *in absentia* y el establecimiento de un vínculo de sentido por semejanza; la metonimia se sitúa en el eje sintagmático y no es una elección, sino una combinación *in praesentia* y el establecimiento de un vínculo por contigüidad” (Lotman, 1996: 23). De acuerdo con esto, podríamos decir que la idea que estamos tratando posee tanto a la metáfora como a la metonimia. En los adjetivos (metálico y áspero) está ocurriendo la elección paradigmática, con los cuales sería posible advertir la metáfora; no así en el sustantivo (insecto) como en su acción modificada (vuelo cortante), en los que vemos

*metálico y áspero* (externo causativo), *de vuelo cortante* (externo-interno yuxtapuestos efectivamente); sinécdoque: Del ruido suave (parte externa) venía *la sensación confusa y tonta* (partes internas) *de que la vida presente era mayor que la muerte* (el todo externo-interno); el símil: *El rostro de Vicente* (presencia cercana) *se deshacía como un lago* (ausencia asimilada) que la semántica posibilitea.

El hecho fundamental, sin embargo, no radica sólo en el modo en que las figuras están funcionando sutilmente, sino en el punto de vista como la voz narradora nos va haciendo comprender la realidad de todos esos entornos aprehendidos por la sensibilidad de la protagonista. Nos hace comprender todo el adentro del afuera que en Virginia se ofrece (“veía con los ojos cerrados su propia armonía con las cosas”), de tal modo que, sin ser la voz de Virginia, es el cuerpo de ésta el que en realidad nos está hablando: “en una percepción que venía de afuera para adentro a través de una gracia concedida por extrañas vibraciones”.

[...] se preparaba para vivir diariamente, dispuesta a transformarse en lo que no era para quedar bien con las cosas de alrededor (2003: 140).

[...] su impresión era que sólo podía llegar a las cosas por medio de palabras (p. 143).

[...] nunca usaba la expresión cierta, siempre equivocándose hasta cuando era sincera (p. 144).

[...] su pobre cuerpo vacilaba en misterio, toda ella se ensanchaba y se perdía retrocediendo sorda (p. 146).

El fondo no era trágico ni cómico, era un árbol, un pez, ella misma (p. 148).

Esto que acabamos de citar prepara bien el terreno para hacer ver y comprender a la mujer-amante de Vicente. Cuando nos habla la voz narradora de cómo se prepara Virginia para vivir diariamente (“dispuesta a transformarse en lo que no era”), hemos de incluir en “las cosas de

---

sobre todo metonimia, esto es contigüidad sintáctica combinada, con la que se hace el vínculo semántico sensación *in praesentia* de insecto-vuelo cortante.

alrededor” a Vicente. Pues éste, como lo hemos apuntado anteriormente, no ve en ella a la mujer que siente, sino el cuerpo que a él le importa poseer. Siendo esto así, ella sabe que vivir “para quedar bien con las cosas de alrededor” ha de suceder a condición de actuar siendo otra persona. Ser mujer, entonces, es vivir la transfiguración, la renuncia a ser y a asumir la mujer verdadera, o auténtica; el sacrificio de no ser ella, por lo cual es difícil quedar bien con ese mundo que la rodea. Pero incluso el mundo que la rodea exige que, para llegar a él, sólo pueda suceder a través de las palabras, y no por el cuerpo, cuya verdad sólo es poseída por el pensamiento. Que sean las palabras el único modo de acceder al mundo, hace que en Virginia se viva una fuerte e insalvable paradoja: “siempre equivocándose hasta cuando era sincera”. ¿Qué queda en ella tras saber todo esto? Que su vida transcurre a través de su pobre cuerpo, el cual, a su vez, es el que experimenta las vacilaciones del misterio, misterio en el que se pierde ella retrocediendo sorda.

Es consciente de que para quedar bien con todas las cosas de su alrededor, es necesario transfigurarse. Sabe que las palabras son el único medio para acceder al mundo; reconoce que son las palabras las que hacen que la paradoja sea una realidad difícil de vencer; sabe y reconoce que en el vacío (ni trágico ni cómico) está la ausencia de toda sustancia extrema, y en consecuencia, elige el saberse parte de las realidades de yuxtaposición diversa: “era un árbol, un pez, ella misma”.

En apariencia, lo interno desaparece en esta relación con que se construye la idea. La metonimia y la metáfora, el símil y la sinécdoque vuelven a ser y a hacer la función sutil con que la voz narradora nos hace comprender la realidad asumida y aprehendida por la protagonista. Es en la apariencia de lo externo, de lo que visualmente se anuncia con las palabras “árbol” y “pez” —y como tal, como apariencia—, donde hemos de colocar toda la polisemia que está siendo puesta en juego; borrándose así lo externo al que apuntan referencialmente una y otra palabra, y esto, debido a la fuerte carga mitológica que en estas palabras se da en formas simbólicas preexistentes.





# Ángela Pralini: La creación como un soplo de vida y de agonía

0

Si en las novelas de Clarice Lispector el cuerpo de composición posee el carácter de la singularidad, en *Un soplo de vida*, la singularidad la hemos de subrayar hasta un grado hiperbólico. Es la obra de una sensibilidad y de una inteligencia conseguida en “equipo”. Con esto quiero decir lo que, con otras palabras, explicó Olga Borelli en una nota que acompaña a todo el cuerpo textual de *Un soplo de vida*. Es en dicha nota que leemos lo siguiente:

Comenzado en 1974 y concluido en 1977, en vísperas de su muerte, este libro fue, en palabras de Clarice, “escrito en agonía”, pues nació de un impulso doloroso que ella no podía detener. La compleja elaboración de *Un soplo de vida* no le impidió escribir, en el mismo periodo, *La hora de la estrella*, su última obra publicada.

Conviví durante ocho años con Clarice Lispector y participé de un proceso de creación. Yo anotaba pensamientos, mecanografiaba manuscritos y, sobre todo, compartía los momentos de inspiración de Clarice. Por eso me confiaron, ella y su hijo Paulo, la ordenación de los manuscritos de *Un soplo de vida* (2015).

Es, entonces, *Un soplo de vida*, una obra lograda a partir de tres personas: Clarice Lispector, Olga Borelli y el hijo de Clarice: Paulo. Como se

sugiere en dicha nota, a diferencia de *La hora de la estrella* (2018e), *Un soplo de vida* (2015) fue una obra que apareció publicada póstumamente. Llama la atención el hecho de que Clarice, al mismo tiempo que daba pensamientos y sensibilidad para la composición de *Un soplo de vida*, trabajaba en *La hora de la estrella*, de la cual sí pudo ser testigo de su publicación.

Será, tal vez, en posteriores trabajos donde podría considerar la realización de un ensayo en el cual aparezcan observados ambos textos: *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*. No lo hago aquí, porque prefiero entregar un cuerpo textual sobrio en extensión y concentrado en unas cuantas ideas obtenidas en la literatura de Lispector; pero sobre todo, lo hago porque quiero ofrecer, en suma, una idea fundamental en torno a Clarice como un ser hecho de palabras, un ser que, como lo anticipé en el primer capítulo de este trabajo: “Me importa mucho comprenderla como el personaje avecinado entre los personajes de sus novelas, con quienes compartió la vida y el mundo de las ideas”. Considero que el personaje llamado Clarice Lispector está en gran medida avecinado junto al personaje llamado Ángela Pralini, y es este personaje, me parece, el cuerpo de una sustancia vital para comprender la compleja praxis de la creación literaria que vivió y experimentó Clarice Lispector. Es en Ángela Pralini en quien aparece todo un acervo de ideas y de sentimientos, y es este acervo el que presentaré más adelante.

## I

En *Un soplo de vida* (2015) son fundamentalmente dos personajes quienes hacen posible la existencia del cuerpo textual. Uno, el primero, personaje y voz inicial del relato, quien es posteriormente identificado como el **Autor** (así, en negritas), es quien a su vez da voz y existencia al segundo personaje: **Ángela** (también en negritas). El personaje inicial es un autor sin nombre, o mejor, es un ser innombrable, caracterizado e identificado nada más que por su función: autor-escritor. No así en Ángela, en ella, además de ser un personaje con nombre y apellido, su función es la de posibilitar un contraste para con el autor-escritor, por una parte, de género

y sensibilidad, pero, por la otra, también, se exhibe a un personaje con una cierta vida independiente respecto de su “creador”: el **Autor**.

Ángela es ese ser perteneciente a la creación literaria en quien se traducen diversos y distintos problemas, a los cuales ha de afrontar el autor como creador de seres de ficción, de seres hechos de palabras. Es así que Ángela, como portadora de una sensibilidad distinta a la del **Autor**, viene a ser el rostro en el que se aposenta Clarice Lispector.

*Un soplo de vida* está integrado con las siguientes partes capitulares: “Un soplo de vida (Pulsaciones)”, “Soñar despierto es la realidad”, “¿Cómo hacer que todo sea soñar despierto” y “Libro de Ángela”.

En el primer cuerpo capitular: “Un soplo de vida (Pulsaciones)”, debajo del título aparece el siguiente epígrafe: “Quiero escribir un movimiento puro”; en el siguiente texto capitular: “Soñar despierto”, en la página que da entrada al relato, dice:

## ÁNGELA

La última palabra será la cuarta dimensión.

Largo: ella que habla.

Ancho: trasera del pensamiento.

Profundidad: yo que hablo de ella, de los hechos, de sus sentimientos, de la trasera de su pensamiento.

Finalmente, en esa misma página, el Autor se confiesa diciendo: “Tengo que ser legible casi en la oscuridad” (2015: 27).

Los dos textos finales, “¿Cómo hacer que todo sea soñar despierto?” y “Libro de Ángela”, carecen de epígrafe.

## II

En “Soñar despierto” encontramos las condiciones por las que fue posible crear la existencia de Ángela. El primer fragmento que citaré me atrajo por la conjunción que se da entre lenguaje y tecnología:

Para crearla tengo que arar la tierra. ¿Hay alguna avería en el funcionamiento del sistema de ordenadores de mi nave mientras surca los espacios en busca de una mujer? Ordenador con cristales de sílex puro, con el equivalente a millares de transistores microscópicos grabados en la superficie pulida y reluciente con el sol a plomo en un espejo, Ángela espejo (Lispector, 2015: 29).

No está por demás advertir la tecnología a la que se hace referencia en dicho fragmento, cuya dimensión histórica hace un arco temporal notoriamente muy amplio, en el que además de contener épocas muy distantes en el tiempo y en el espacio, está comprendida la idea de la coexistencia de ambas tecnologías, tan distintas entre sí. De este modo, tenemos que hay un arco cuya dimensión abarca el mundo agrícola y el mundo de la dimensión cibernética. En la primera época destaca el inicio de las tecnologías básicas, alimentarias: “arar la tierra”, en tanto que la segunda tiene que ver con la creativa sofisticación de los instrumentos con los que es posible producir otras realidades, en el caso particular, la creación de una realidad llamada Ángela. No obstante las notables distancias que representan una y otra tecnología, en el texto de Clarice Lispector, pueden coexistir en el tiempo y en el espacio.

De acuerdo con lo citado, podríamos afirmar que la creación es un acto en el cual está presente una condición histórica y tecnológica, a partir de la cual entran en juego los diferentes lenguajes, propios de distintas tecnologías, que son los que el autor aprovecha para la creación de los objetos y de los seres que configuran realidades de un mundo posible.

Más adelante leemos:

A veces siento que Ángela es electrónica [...] Ángela es más que yo mismo. Ángela no sabe que es personaje [...] en lo que a mí respecta, siento de vez en cuando que soy el personaje de alguien. Es incómodo ser dos: yo para mí y yo para otros (Lispector. 2015: 31).

En este fragmento ya comienzan a destacar las diferencias entre el Autor y Ángela. Al mismo tiempo, como lo anoté más arriba, adjunto a los contrastes entre ambos seres, está presente la idea de una cierta vida independiente en la conciencia de Ángela. Leer que ella no sabe que es personaje, es tanto como aceptar que ella posee la conciencia de lo que ella es para ella misma. Asimismo, que el Autor sepa que de vez en cuando es el personaje de alguien que no es él mismo, es tanto como asegurar la existencia de un problema de creación literaria verdaderamente inevitable: el cual consiste en reconocer que el sí mismo que asume el Autor en su praxis creativa conlleva saber que existe un lenguaje que lo precede y que lo circunda, al grado que lo hace ser consciente de él mismo dentro de una relación por la cual está siendo creado y está siendo co-creador. Es así que, por este lenguaje co-creador y creado, emerge la incómoda yuxtaposición que el Autor expresa: “Es incómodo ser dos: yo para mí y yo para otros”.

Entre este yo para mí y este yo para otros radica la existencia de Ángela Pralini. Es en esta yuxtaposición de lenguajes: lenguaje co-creador y lenguaje creado; lenguaje ancestral (“arar la tierra”) y lenguaje moderno (tecnología sofisticada, cibernética) que se ofrece el ser de Ángela Pralini. Es en esta yuxtaposición donde, también, surge el gran problema del acto creativo. Al respecto, cito lo que el Autor dice:

¿Hasta dónde soy yo y en dónde comienza a ser Ángela? ¿Somos frutos del mismo árbol? No: Ángela es todo lo que yo querría ser y no he sido. ¿Qué es ella? Ella es las olas del mar [...] Ángela se esparce en esquiras brillantes [...] Ángela no es un “personaje”. Es la evolución de un sentimiento. Una idea encarnada en el ser. En el comienzo sólo era la idea. Después el verbo fue al encuentro de la idea. Y después el verbo ya no era mío: me trascendía, era de todo el mundo, era de Ángela (Lispector, 2015: 32).

Ambas interrogantes: “¿Hasta dónde soy yo y en dónde comienza a ser Ángela? ¿Somos frutos del mismo árbol?” comprenden la compleja realidad del lenguaje literario. La tercera cuestión: “¿Qué es ella?” es otro el problema al que se dirige. Ya no es delimitativo a un problema de lenguaje

literario, estético, sino a un problema más filosófico que literario. Más allá de las respuestas que ofrece el Autor mediante figuras retóricas, están las respuestas de carácter filosófico con las que el Autor define el ser de Ángela, y de entre todas ellas, están éstas que me resultan profundamente significativas: “Es la evolución de un sentimiento. Una idea encarnada en el ser. En el comienzo sólo era la idea. Después el verbo fue al encuentro de la idea. Y después el verbo ya no era mío: me trascendía, era de todo el mundo, era de Ángela”.

Es significativo el lenguaje de estas últimas respuestas, en él está el discurso filosófico, pero también el discurso mítico religioso, judeocristiano, y finalmente, el discurso lingüístico-antropológico.

Antes de pasar a lo que Ángela Pralini dice sobre sí misma o discurre sobre otros referentes, me interesa citar cómo el Autor percibe a su “creatura” y nos la representa como a un ser barroco:

Ángela tiene en sí agua y desierto, población y yermo, hartazgo y carencia, miedo y desafío. Tiene en sí elocuencia y absurda mudez, sorpresa y antigüedad, refinamiento y rudeza. Ella es barroca (Lispector, 2015: 34).

Después de esto, habrá que atender lo que Ángela dice, en tanto personaje con una cierta vida independiente a la del Autor, para comprender a Clarice Lispector en su dimensión creadora.

### III

Ángela discurre en torno a sí misma:

Vivir me deja trémula [...] Estoy ansiosa y afligida [...] y me pregunto a mí misma si estoy al borde de la muerte. Porque escribo casi entre estertores y me siento desgarrada como en un adiós de despedida (Lispector, 2015: 38).

Ángela padece la soledad de Dios:

Nací amalgamada con la soledad de este preciso instante, que se prolonga tanto, y es tan profundo que ya no es mi soledad sino la Soledad de Dios. He alcanzado finalmente el momento en el que nada existe (Lispector, 2015: 39).

Ángela se define a sí misma en su ser de existencia delicada, vulnerable, y, tal vez por esto mismo, casi insignificante:

Yo, gacela despavorida y mariposa amarilla. No soy más que una coma en la vida. Yo que soy dos puntos. Tú eres mi exclamación. Yo te respírome (Lispector, 2015: 39).

Son éstas las primeras apariciones discursivas que expresa Ángela Pralini en *Un soplo de vida*. Son estas palabras una constelación de ideas significativas. Resulta relevante la sensación que Ángela experimenta en su situación de vida. Percibimos ideas relativas a su nerviosa ansiedad y a su tristeza, las cuales hacen que se vea a sí misma en el borde, en la frontera de vida y de muerte, hasta alcanzar el padecimiento de una agonía en estertores, de una agonía cuyo después ha de traducirse en un adiós de despedida.

Luego de hacernos saber sobre lo que en ella está ocurriendo, nos coloca en otra situación, no ya fronteriza sino central y dominante: la soledad; una soledad que ella vive y que ha estado con ella desde que nació. Sin embargo, hay otra soledad, mucho más profunda y vasta, nombrada por Ángela Pralini como “la Soledad de Dios”. Es en esta soledad divina donde advierte la sensación y el valor de lo que significa el momento “en el que nada existe”. Alcanzar esta sensación de que nada existe, es tanto como vivir en la Soledad de Dios.

Enseguida reaparece para decirnos quién es ella para ella misma: “una gacela despavorida”, “una mariposa amarilla”, por donde se filtran las apreciaciones del ser delicado, frágil, vulnerable y casi insignificante, en cuya existencia puede asimilarse una posición y una función en los múltiples órdenes de la vida: “una coma en la vida” y “dos puntos”, a través



de los cuales resulta viable el reconocimiento del otro; un tú en quien se hace evidente la exultante existencia, o tal vez, la impresionante existencia de vivir que hay en Ángela: “Tú eres mi exclamación. Yo te respírome”.

Ángela y el rezo; Ángela como un ser monacal:

Rezar me produce un profundo placer. Así entro en contacto íntimo e intenso con la vida misteriosa de Dios. No hay nada en el mundo que sustituya a la alegría de rezar.

Hoy he barrido la terraza de las plantas. Qué bueno es trajinar con las cosas de este mundo: con las hojas secas, con el polvo de las cosas (el polvo es hijo de las cosas). Mi vida cotidiana se atilda. (Lispector, 2015: 41).

Ángela como un ser que se oculta en una actuación de actriz: “Soy una actriz. Finjo que soy una determinada persona pero en realidad no soy nada. No cometo la estupidez de ser sincera” (Lispector, 2015: 42).

Ángela como creadora: “Estoy pintando un cuadro que se llama *Sin sentido*. Soy cosas sueltas, objetos y seres que no tienen que ver entre sí, como una mariposa y una máquina de coser” (Lispector, 2015: 43).

En estos últimos fragmentos está expresada la idea del ser como un personaje creador, cuya forma de vida es fundamental para alcanzar estados de inspiración que tienden hacia las misteriosas profundidades del sinsentido.

El rezo es una condición en la que se vuelca el cuerpo y el espíritu —en el caso de Ángela— para obtener placer. Es el placer vivido mediante una conjugación: rezar para estar en el mundo y estar en el mundo para vivir con alegría. Pero junto con el rezo, está la vida de las acciones aparentemente insignificantes, por cotidianas: “Hoy he barrido la terraza de las plantas. Qué bueno es trajinar con las cosas de este mundo: con las hojas secas, con el polvo de las cosas (el polvo es hijo de las cosas). Mi vida cotidiana se atilda”. Son estas acciones las que le permiten a Ángela reconocerse entre las cosas “de este mundo”, y son estas cosas mediante las cuales es posible experimentar la metamorfosis y la finitud del ser: “el

polvo es hijo de las cosas”. Saber esto, en Ángela, es cobrar conciencia del esmero que se requiere para vivir a plenitud en la cotidianidad.

Todo esto último, comprendido en el interior de Ángela. Luego hay un exterior en el que ella se sabe actuando; ya como actriz que finge ser lo que en realidad no es, ya como quien sabe que el mejor camino para relacionarse con los otros es no siendo sincera.

Enseguida aparece el acto creativo, en el que el sinsentido desempeña un papel importante; por el cual se traduce una relación posible entre autonomías significativas, esto es, que el ser de las cosas sueltas, de los objetos y “seres que no tienen que ver entre sí, como una mariposa y una máquina de coser”, permiten acentuar una singularidad de relaciones en composición estética. De acuerdo con esto último, la creación sería, entonces, hacer posible la coexistencia de objetos y de seres cuya significación autónoma e independiente pueden, no obstante, compartir órdenes de espacialidad contigua. En pocas palabras, se trataría de lograr una creación cuyos objetos de relación compositiva ha roto las fronteras de “relaciones imposibles”, o mejor, de relaciones impensables.

Ángela Pralini es un personaje para quien el raciocinio es un anestésico. Su vida no podría ser sometida a la lógica de lo social, de lo convencional. Su vida ocurre la mayor parte del día en sensaciones. “Del contacto casi permanente con la lógica —asevera ella— nació en mí un sentimiento que no había tenido nunca antes: el miedo a vivir, el miedo a respirar” (Lispector, 2015: 48).

Páginas adelante, nos expone los descubrimientos que ha obtenido toda vez que “ha andado sembrando por ahí”. Ha descubierto, por ejemplo, que: “Entre la palabra y el pensamiento existe mi ser. Mi pensamiento es puro aire impalpable, inasible. Mi palabra es de tierra. Mi corazón es vida. Mi energía electrónica es magia de origen divino. Mi símbolo es el amor. Mi odio es energía atómica” (Lispector, 2015: 51).

Para Ángela, en el acto de escribir se vive una violencia subterránea que emerge con toda su potencia en el momento mismo en que ocurre la escritura. Para ella, y en ella, el escribir nunca se le dio bien. Es por esto que Ángela establece una diferencia entre ella y los intelectuales

que escriben; dice: “Los otros son intelectuales y yo apenas sé pronunciar mi bonito nombre: Ángela Pralini (Lispector, 2015: 57). También nos asegura que la locura radica entre la visión y el cuerpo: “Ver es la pura locura del cuerpo. Letargo. La sensibilidad trémula que hace a lo que está en torno más sensible y lo hace también más visible, con un pequeño susto, e impalpable” (2015: 57).

Otra diferencia entre esos intelectuales que escriben y piensan con lógica racional, consiste en que Ángela vive simultáneamente dos poderosas realidades: la realidad de las palabras y la realidad de las cosas. De aquí que exprese en torno a esas dos fuerzas lo siguiente: “Adivino cosas que no tienen nombre y que tal vez nunca lo tendrán [...] Siento lo que será siempre inaccesible para mí. Sí. Pero lo sé todo. Todo lo que sé sin realmente saber no tiene sinónimo en el mundo del habla, pero me enriquece y me justifica [...] Civilizar mi vida es expulsarme de mí. Civilizar mi existencia más profunda sería intentar expulsar mi naturaleza y la sobrenaturaleza (Lispector, 2015: 66).

Podría decirse que, para Ángela Pralini, la civilización es una realidad social en la que la libertad es como un sueño casi imposible de ser realizado, o bien, que la civilización es una condición que mantiene la prohibición y la culpa como vías de tránsito social e individual, y que escapar de estas vías únicas es tanto como verse al margen de la civilización. Es por esto que para Ángela Pralini, hacer cosas prohibidas es una necesidad vital y que está más allá de cualquier prohibición, incluso, por la que no se ha de sentir culpable quien realice un hecho prohibitivo: “Creo que debemos hacer cosas prohibidas —nos dice—; si no, nos ahogamos. Pero sin sentimiento de culpa y como señal de que somos libres” (Lispector, 2015: 64).

## IV

En otro capítulo de este libro, advertí que la escritura de Clarice Lispector, en *La pasión según G. H.*, había ocurrido a través del inconsciente. En *Un soplo de vida*, Ángela Pralini nos hace saber, en varios fragmentos, cómo están en ella presentes el sonambulismo y el estado onírico como situaciones de vida en varios sentidos. Voy a continuación a citar algunos fragmentos en los que se puede constatar todo esto que he dicho:

Yo soy la trasera del pensamiento. Escribo en estado de somnolencia, sólo un leve contacto de lo que estoy viviendo en mí misma y también una vida de interrelación. Actúo como una sonámbula (Lispector, 2015: 71).

Soy como una sonámbula. Quiero componer una sinfonía en cuyo enredo haya silencio, y la platea no aplaudirá pues sentiría que los músicos inmóviles, como en una fotografía, no quieren decir “fin” (Lispector, 2015: 83).

Dormir... Con el corazón callado y arrítmico, la mano temblando, el calor íntimo de un trago de vino tinto. Y entrar en la cama llena de almohadas y elegir la mejor posición. Entonces un murmullo de oración viene de la sangre caliente. Pero no consigo nunca captar el instante cero en el que me duermo y durmiente muero (Lispector, 2015: 87).

Me gustan las palabras. A veces se me ocurre una frase suelta y faruscante, que no tiene nada que ver con el resto de mí. Voy de ahora en adelante a escribir en este diario, los días en que no haya otra cosa que hacer, las frases casi al borde del sinsentido pero que suenan como palabras amorosas [...] Quiero escribir con palabras tan agarradas las unas a las otras que no queden intervalos entre ellas y yo (Lispector, 2015: 91).

Después de citar estos fragmentos, resulta coherente y comprensible esto que acaba asegurando Ángela Pralini: “Sólo me interesa pensar lo que no se puede pensar: lo que se puede pensar es demasiado poco para mí” (Lispector, 2015: 97). Pensar lo que no se puede pensar es tanto como

abandonarse a las poderosas fuerzas del inconsciente, donde el pensar es un absoluto que desborda la existencia del ser individual. Sólo en el abandonarse a las fuerzas impersonales será como se podrá acceder a ese pensamiento que está más allá de cualquier orden social específico, histórico y culturalmente; sólo así es que Ángela Pralini puede expresar: “A veces se me ocurre una frase suelta y faruscante, que no tiene nada que ver con el resto de mí”. Sólo así, en ese escapar de ella misma es que podía ofrecer “las frases casi al borde del sinsentido pero que suenan como palabras amorosas”, porque en esas frases, el amor como una experiencia religiosa, sagrada, logran que ella pueda “escribir con palabras tan agarradas las unas a las otras que no queden intervalos entre ellas y yo”.

## V

La distancia más próxima a la vida, y asimismo la más lejana, por desconocida e ininteligible que sea, es la muerte. Es la muerte la que estuvo murmurando en los oídos de Clarice Lispector en *Un soplo de vida*; fue la muerte la que hizo posible dar constancia de la manera en que enfrentó a sus creaturas, sus personajes, y a ella misma como a otro personaje, es decir, como el personaje Autor que dio origen a Ángela Pralini.

Puedo afirmar que *Un soplo de vida* es el cuerpo textual donde Clarice Lispector ha dejado dispuesto su testamento de mujer-creadora, de mujer-escritora, de mujer-personaje. En este libro hay ciertos pasajes en los que se puede rastrear la poética que impulsó a Clarice para escribir sus otras obras.

A continuación citaré algunos fragmentos, en estos, quien habla es el Autor. Es en estos fragmentos donde el tono de la voz conlleva el sentido de la despedida. Es Clarice Lispector quien está despidiéndose del mundo y está dejando un legado de ideas fundamentales para comprender la sensibilidad, la percepción y la intuición, la consciencia y la inconsciencia, como motores creadores para conducir la vida del Autor y de Ángela Pralini.

Sólo me interesa escribir cuando me sorprendo con lo que escribo.

Prescindo de la realidad porque puedo tenerlo todo a través del pensamiento.

La realidad no me sorprende. Pero no es verdad: de repente tengo tal hambre de que “la cosa ocurra realmente” que muerdo en un grito la realidad con dientes desgarradores. Y después suspiro sobre la presa de cuya carne he comido. Y por mucho tiempo, de nuevo, prescindo de la realidad real y me refugio en vivir imaginando (Lispector, 2015: 88).

El procedimiento que Ángela usa para escribir es el mismo que se cumple en el acto de soñar: se van formando imágenes, colores, actos, y sobre todo una atmósfera de sueño que parece un color y no una palabra. Ella no sabe explicarse. Lo único que sabe es hacer sin entenderse (Lispector, 2015: 110).

En algún lugar del mundo alguien me está esperando. Mi rostro parece decir: mi vida no es significativa.

Sólo después de que mueras, te amaré totalmente. Me hace falta toda tu vida para que la ame como si fuese mía.

Hay un modo de ver que da escalofríos. Lo obvio olvidado y espartano: vence el más fuerte.

Ángela es más fuerte que yo. Muero antes que ella.

Érase una vez un hombre que anduvo, anduvo y anduvo y se detuvo y bebió agua helada de una fuente. Entonces se sentó en una piedra y soltó su cayado. Ese hombre era yo. Y Dios estaba en paz (Lispector, 2015: 150).

De acuerdo con esto que he citado, es posible observar que la realidad del mundo que en el Autor se ofrece, radica en la percepción que por la piel se comunica, que por los ojos se atiende, que por la boca se afirma y que por la imaginación reverbera. Son estos fragmentos un ejemplo de cómo en Clarice Lispector acontecían los instantes de creación. Ante ellos encontramos que el lenguaje creador es atentar contra el lenguaje social, convencional, lógico y con *sentido comunicativo* (esto es: ser común y entendible para todos). Observamos que el lenguaje creador —en la

escritura de Clarice Lispector— es lograr que el sinsentido sea altamente significativo. El arte literario en absoluto convencional ni lógico. Que en Clarice Lispector: el lenguaje creador es depositarse con fe en las fuerzas del inconsciente, porque en esas fuerzas, también, es probable encontrar el rostro con el que el ser humano se asemeja a Dios, y puede hablar con Dios, habitar “la Soledad de Dios” y aceptarse, por esto mismo, como una coma en la vida, como dos puntos por los que se introduce o cobra existencia el otro, el que está allí como garantía de que hay un Yo que existe, que hay un Yo en quien se respira la existencia del otro, la existencia del tú, del tú que da pruebas de una vida exultante por la que se manifiesta el sentido y el sinsentido de ser Yo y de estar entre muchos otros seres en el mundo, los cuales, estos otros seres no necesariamente han de ser especialmente humanos.

Están los otros seres, las cucarachas que hacen posible experimentar la infinitud de la vida; están los caballos, en quienes el misterio de ser libre es un símbolo; están las mariposas y las gacelas como esos seres delicados, nerviosos, vulnerables, ligeros; y desde luego, están los seres humanos: hombres y mujeres. Esposas y esposos, hermanos y hermanas, hijos y padres. Tíos. Tías. Amigos. Conocidos y seres desconocidos. También están los misteriosos objetos, enigmáticos, como, por ejemplo, los espejos. Están las cosas, la realidad de las cosas, entre las cuales, las palabras y los pensamientos desempeñan un papel intenso por el que se crean nuevas realidades, intensas emociones, poderosas ideas, conocimientos profundos, extraordinarias imágenes poéticas. Está toda la vida, y la muerte como el gran misterio, el gran enigma, el gran secreto de Dios, el gran secreto de ser Creador.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2011. *Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo. 2018e. “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*” en Clarice Lispector. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bauman, Zygmunt. 2015. *Vida líquida*. México: Paidós-Booket.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Fitz, Earl E., 1985, *Clarice Lispector*, Twayne Publishers, Boston.
- Garramuño, Florencia. 2013. “Clarice Lispector; la expansión narrativa” en Clarice Lispector. *La ciudad sitiada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Godzich, Wlad. 1998. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia.
- Jung, Carl G. 1992. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lispector, Clarice. 2001. *Cuentos reunidos*. México: Alfaguara.
- 2003. *La araña* (trad. de Haydée M. Jofre Barroso) Buenos Aires: Corregidor.
- 2013. *La ciudad sitiada* (trad. y pról. De Florencia Garramuño). Buenos Aires: Corregidor.
- 2015. *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela.
- 2017. *En estado de viaje* (selección y prólogo de Gonzalo Aguilar). México: FCE.
- 2018a [1944]. *Cerca del corazón salvaje* (trad. e introd. Basilio Losada). Madrid: Siruela.
- 2018b [1964]. *La pasión según G. H* (trad. Alberto Villalba). Barcelona: Siruela.
- 2018c [1969]. *Aprendizaje o El libro de los placeres* (trad. Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Cayo). Madrid: Siruela.
- 2018d [1973]. *Agua viva* (trad. Elena Losada). Madrid: Siruela.



- 2018e [1977]. *La hora de la estrella* (trad. e introd. de Gonzalo Aguilar). Buenos Aires: Corregidor.
- Losada, Basilio. 2018a. “Introducción” en Clarice Lispector. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela.
- Lotman, Iuri M., 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Cátedra, Madrid.
- Moser, Benjamin. 2017. *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid. Siruela.
- Russotto, Mágara. 2013. *Sustentación del enigma. Cuatro ensayos sobre Clarice Lispector*. Madrid: Torreozas.
- Santiago, Silviano. 2013. “La clase inaugural de Clarice Lispector” en Clarice Lispector *La ciudad sitiada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Trías, Eugenio. 1991. *Tratado de la pasión*. México: Grijalbo.
- Van Dijk, Teun A. 1983. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.



*Entre el espejo y las sombras*  
se terminó de editar  
en noviembre de 2021  
en los talleres gráficos  
de Amateditorial, S.A de C.V.  
Prisciliano Sánchez, 612, Colonia Centro  
Guadalajara, Jalisco  
Tel.: 33 3612 0751 / 33 3612 0068  
amateditorial@gmail.com  
www.amateditorial.com.mx

La edición consta de 1 ejemplar.

Imagen de portada:  
Bisilliat, Maureen, CC BY-SA 4.0

*Corrección: Amateditorial*

En el secreto subyace el misterio, y en Clarice Lispector, el misterio radica fundamentalmente en los canales por los que transitaban sus percepciones en torno a la realidad inmediata, así como en las experiencias sensoriales que por estos canales se hacían en el cuerpo y en el lenguaje de ella. Cada personaje que habita el mundo de Clarice, es una entidad colmada de secretos abismales.

*Entre el espejo y las sombras* es una indicación para situarnos en el misterio de una cierta e incierta realidad, donde es posible entrever la sensibilidad y la inteligencia de Clarice Lispector, para quien escribir al modo de los fabuladores folcloristas brasileños no estaba entre sus intereses literarios. Antes bien, a Clarice Lispector —así lo intuimos en la suma de todos estos ensayos— lo que más le ocupó y le preocupó fue la exploración del lenguaje hasta lo más hondo del ser, que es donde sus personajes y ella coexisten y se comunican.