

T-1195

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

TESIS DE LICENCIATURA

*La pasión según G.H.: la violencia de una experiencia mística
transgresora*

Postulante: Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada

Tutora: Dra. Ana Rebeca Prada M.

La Paz - Bolivia
2004

A-NALI515 LITERP 10
MISTICISMO EN LA L I E

A mi madre, lo ilimitadamente dado de mi vida.
A mi hermano, esa mano siempre compañera.

Agradecimiento

"Lo que valía era que la pregunta fuera aceptada, que pudiera existir", dice Clarice Lispector, agradezco a Ana Rebeca por hacer que exista esta pregunta. Por confiar y darme confianza en mi trabajo desde que era una boceto hasta el punto final. Por su apoyo incansable y sus palabras, siempre tan lúcidas. Otro profundo gracias por llevarme a la lectura de textos maravillosos, entre ellos, el esencial para este trabajo, La pasión según G.H.

Agradezco a Valeco, María Cecilia y a mis abuelos por su motivación y paciencia. Gracias por estar a mi lado.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Mística.....	7
1.1. Experiencia mística.....	7
1.2. Mística y transgresión.....	14
1.2.1. Transgresión del judaísmo.....	26
1.2.2. Transgresión del cristianismo.....	40
Capítulo II. Escritura mística.....	61
2.1. Búsqueda de comprensión.....	61
2.2. El "tú" amoroso.....	67
2.3. Escritura proyectada al Afuera.....	81
2.4. La poética de Clarice Lispector.....	88
Capítulo III. Experiencia mística.....	105
Vida moral.....	106
La mirada.....	120
La moral del infierno.....	123
El cuerpo.....	135
Lo animal.....	140
Lo divino.....	147
El sacrificio.....	154
La pasión.....	158
El error.....	162
Conclusiones.....	167
Bibliografía.....	174

Introducción

En su poema "Poema al astro de luz memorial", Macedonio Fernández dice: "Es más Cielo la Luna que el Cielo, sí una Cordialidad de la Altura es lo que buscamos". Clarice Lispector (1920-1977) halla una Luna en lo más ínfimo y cotidiano. La Cordialidad de la Altura está, pues, en todo lo dado. Sus personajes la descubren en el intersticio, abierto y vivido en y por el lenguaje.

La pasión según G.H. (1964), es una de las obras más importantes de la autora, pues en ella convergen sus temas más recurrentes. Se la eligió por este motivo y porque explota el tema que aquí se tratará: la experiencia interior de lo sagrado a partir de lo más altérico y a la vez cotidiano para el ser: lo animal. Es así que la protagonista de esta obra, G.H., encuentra lo Otro de sí misma en una cucaracha. El encuentro con el insecto desata su deseo por lo ilimitado: Dios. Lo sagrado, entonces, no está ausente, ni sólo después de la muerte (como prometen las religiones); sino que está en todo lo dado. La llave es encontrar o saber vivir el milagro, que es encontrado en y por el lenguaje.

Ahora bien, la experiencia mística de G.H. es violenta y transgresora porque el lenguaje la conduce a quebrantar toda su vida para vivir lo sagrado. Es decir, la violencia interior (dada por la vivencia de lo Otro) sobrepasa el límite y la narradora desmorona la existencia tranquila y estable que tenía en el mundo y, sobre todo, termina con su vida discontinua: muere de pasión por lo Otro, que viene a ser el secreto de lo dado. Por otro lado, es una experiencia transgresora en cuanto que se arma en torno a una vivencia muy personal de Dios. Esta vivencia parte del hecho (tan cotidiano) de encontrar una cucaracha, la cual es entendida como un núcleo vital, por ser tan ínfima, tan neutra y tan básica. G.H. ve que el Todo está en el bicho y siente que para regresar a la autenticidad de su vida debe fundirse en ello.

Desde esta óptica se atraviesan otras obras de Lispector, las cuales ayudaron a comprender mejor *La pasión*. A la vez, el hecho de abarcar otros relatos permite profundizar en otras temáticas relacionadas a nuestra novela. Esto acerca al lector a casi toda la obra de la autora y a su comprensión en general. La perspectiva de la

transgresión y la consecuente violencia interior es, pues, un lente que permite mirar el hacer de Lispector en todos sus relatos, ya que sus personajes están siempre movidos por el deseo de la continuidad o de lo ilimitado (sea esto Dios, el amor, la amistad, la muerte). De aquí no debe entenderse que se puede sintetizar la práctica escritural de Lispector; al contrario, es tan vasta y tan profunda que explicarla en su totalidad sería escribir un gran libro; sería, pues, re escribir sus textos. Ella entrega a su lector una obra maravillosa y espero que esta investigación no la reduzca con la visión académica; sino que demuestre su riqueza literaria, que es, sobre todo, riqueza vital.

Se puede decir que sus relatos son la creación de los instantes increados del hombre; increados puesto que son vividos fugazmente y puesto que no tienen nombre. Y no tienen nombre porque violentan la discontinuidad del ser; son instantes prohibidos, clandestinos. Clarice Lispector arma su mundo ficcional en torno a dichos intersticios y, al hacerlo, se pregunta por el hecho de estar fundándolos/nombrándolos. De modo que su obra es una reflexión sobre el hombre y su vivencia de sí mismo: es un asombro por la vida, por lo más cotidiano y por lo más dado (una flor, un trozo de cosa, una gallina, un hombre, una mujer, una silla). A la vez, es una reflexión sobre la palabra, la palabra que descubre el misterio de lo mencionado.

La presente investigación, entonces, se arma en torno al descubrimiento de G.H. y a su despersonalización (o des-limitación) que busca hacerse uno con lo que contiene el secreto de la vida. Para hacerlo se han tomado, principalmente, los conceptos de Georges Bataille, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Gershom Scholem, Michel de Certeau, Martin Heidegger y Maurice Blanchot. El trabajo con estos autores, más que ser una aplicación, es un préstamo de sus construcciones para explicar la construcción de Clarice Lispector. Bajo esta perspectiva, se puede decir que el primero permite armar el marco teórico en torno a lo que se entiende por violencia y transgresión; elementos que son básicos para mover el deseo del ser hacia aquello que es ilimitado y que habita en él. Asimismo permite comprender por

qué la violencia es prohibida y por qué carece de nombre. Al ser así, G.H. comete, desde el inicio, una transgresión: nombrar lo prohibido, mirarlo, celebrarlo. Deleuze y Guattari han permitido comprender que las transgresiones de la narradora no son un derrumbamiento de sistemas religiosos —como inocentemente se pensaba al inicio—; sino que son "líneas de fuga" que permiten una escritura-vivencia *propia* de aquello que tiene concepciones y dogmas impuestos; de manera que, fugazmente, se plantea una literatura menor, en cuanto que lo más insignificante (una cucaracha) y marginal (la mujer) están —como dice G.H.- en la base de la civilización, experimentando el secreto.

Scholem y de Certeau realizan un acercamiento al misticismo judío y cristiano, respectivamente, lo cual es muy útil para ver en qué sentido nuestra protagonista es mística y en qué puntos transgrede a dichas religiones y a sus misticismos. Toda esta transgresión con el fin de vivir la violencia de lo Otro desde lo más propio.

Finalmente, Heidegger y Blanchot son un apoyo esencial para el trabajo con el lenguaje. Heidegger permite comprender por qué G.H. usa el lenguaje como tabla para sobrevivir en las "olas de mutismo" y, así, la palabra se hace un instinto vital; por ende, lleva a comprender que el abandono del lenguaje es el abandono de la vida. Blanchot, por su parte, ensancha la mirada que se tiene sobre el uso del lenguaje de Lispector, pues su planteamiento del Afuera y su enfoque sobre la relación de la palabra literaria y la muerte abren la perspectiva de que la palabra literaria es la posibilidad de lo imposible y es, a la vez, la búsqueda interminable de lo ilimitado. De esta manera, se puede ver que el lenguaje sufre lo mismo que la narradora: ambos pasan por una pasión que los descoyunta y los ilimita.

Bajo estas perspectivas, la tesis se estructura en tres capítulos principales. El primero delimita el terreno en cuanto a la violencia y a las transgresiones de la protagonista. Se marca la cancha del judaísmo y del cristianismo en la novela, para, luego, ver en qué puntos los desdice G.H. Estos puntos revelan concepciones muy importantes de la obra de Lispector en general. Lo cual permite ver, ya en el segundo

capítulo, cuál es su poética en torno al lenguaje y al acercamiento que éste tiene del mundo. Asimismo, en este segundo capítulo se ve en detalle el tratamiento del lenguaje en *La pasión según G.H.* El último capítulo es una especie de inmersión cronológica en la obra. Esta inmersión desarrolla temas importantes (el cuerpo, lo animal, la locura, lo infernal) no sólo en la novela sino en la obra en general.

A continuación, entonces, se realiza un resumen detallado de la novela, pues es preciso conocerla para seguir la investigación.

La pasión según G.H. comienza con un monólogo en el que la protagonista se decide a escribir lo que vivió el día anterior. Señala que si no lo escribe se hundiría "en las olas inmensas de mutismo" y necesita, por tanto, poner lo ocurrido en lenguaje humano para "revivir[se]". Así, la escritura pretende ser una vivencia de lo ocurrido desde la vida humana. Vivir dicha experiencia es lanzarse a lo desconocido y, por tanto, siente terror de hacerlo. Inventa, entonces, una mano, un "tú", que la acompaña en el camino y a quien le cuenta su experiencia. De este modo, el tú es por quien escribe y a quién le escribe. Hay que destacar que la idea con la que crea a este compañero es una idea "de tan grande amor" que sólo puede ver su mano, el cuerpo ya no entra en la visión.

Después de esta invención, G.H. decide internarse en la experiencia y le cuenta cómo era su vida antes de ver a la cucaracha. Era una existencia tranquila y estable. Hace escultura como aficionada y ello le permite ciertas libertades que otras mujeres no tienen. Asimismo, le cuenta que la mañana en cuestión acababa de terminar con un amor y está tranquila al respecto, pues regresa a esa soledad casi habitual y serena. Tiene el día libre y decide limpiar su casa, obedeciendo a su "vocación" por el orden. Decide empezar a limpiar el cuarto de la empleada, Janair, quien recién se marchó, pues piensa que lo encontrará en tinieblas y sucio. Luego de dejar allí su "toque personal" planea limpiar el resto de la casa.

Con dicha planificación se acerca a "los bajos fondos" de su casa y ve de la ventana la parte trasera de su edificio; encontrándola muy diferente a la parte delantera, que es elegante y lujosa, mientras que la de servicio es abierta, sin pintura o elementos que la adornen. Luego de hacer estas observaciones entra al cuarto de Janair y es tremenda su sorpresa cuando ve que la habitación está limpia e iluminada, que no hay nada que arreglar u ordenar. Esto la desconcierta, pero, sobre todo, la desconcierta encontrar en la pared un dibujo o mural hecho por Janair; aparecen pintadas las siluetas de un hombre, una mujer y un perro. G.H. se molesta por esta presencia; pero, en especial se molesta porque se siente diferente o rechazada por la habitación. Allí sólo ve una marca de sí misma, tres maletas ordenadas "simétricamente" y que tienen sus iniciales (G.H.). Decide, entonces, echar baldes de agua y tender la cama con sus sábanas para que esta habitación, tan altérica, vuelva a ser parte de su hábitat.

Con esta idea abre la puerta del ropero, intenta ver su estado y calcular cuánta humedad necesita. Sin embargo, grande es su sorpresa o, mejor dicho, su arrebatado cuando ve una cucaracha allí dentro, grande y parda. Al verla queda semiatrapada entre la pata de la cama y el ropero, desde allí relata su horror y odio por esos insectos. Toma fuerzas y, cuando el bicho está saliendo, lo aplasta con la puerta. No muere y G.H. pretende aplastarlo más fuerte, pero se "retrasa" y mira. Mira al insecto y a la masa blanca que está saliendo de su cuerpo por el portazo. Esta mirada lleva a la narradora a vivir en sí misma lo sagrado de la vida: que es neutro y dado, como lo es la cucaracha, como lo es Dios. Al contemplar la base de la vida en el insecto, entiende la base del amor y el sentido de todo.

Entonces, G.H. piensa que sólo comulgando con el cuerpo del insecto se hará parte de lo más básico de la vida. Con náuseas y mucha repugnancia, decide realizar el acto de comunión con lo sagrado: se mete a la boca la masa blanda de la cucaracha. Así, pretende despersonalizarse, o abandonar el "sistema humano" por una vida más auténtica, neutra. Pues el animal no precisa de la "belleza del mundo" ni de los "cebos" o "condimentos" que el hombre inventa para escapar de la violencia

que implica lo sagrado y neutro de la existencia. Sin embargo, después de dicha comunión, la protagonista afirma que su acto fue equivocado, ya que para vivir lo auténtico (o neutro) de la vida no es preciso salir de lo que es ella misma. En la vida del hombre, dice, también existen actos y cosas que abren hacia lo **sagrado/continuo** (por ejemplo, el arte, el amor de un hombre y una mujer, la leche materna, un trozo de cristal); el asunto, afirma, es vivir bajo la confianza de que lo que se es ya es dado, y es, por tanto, sagrado. Lo importante es, pues, seguir el ser que somos.

CAPÍTULO I MÍSTICA

*La relación con el infinito
no es un saber, sino un Deseo*

E. Levinas

1.1. Experiencia mística

El presente trabajo investiga sobre una experiencia mística muy peculiar, la que construye Clarice Lispector en su novela *La pasión según G.H.*; pero, antes de entrar a ver por qué es peculiar, cómo ocurre y adónde llega la autora con todo ello, es preciso establecer las definiciones en las que se apoyará esta investigación. Empecemos, entonces, con la noción que salta a primera vista, experiencia mística. Como es sabido, la experiencia mística es el encuentro con lo divino; y el místico busca poner su experiencia en el lenguaje, de manera que libra una batalla con lo imposible. Como afirma Laclau, se da la confrontación de dos requerimientos opuestos: "mantener el carácter inefable de la experiencia de la divinidad, y (...) al mismo tiempo hacer visible, a través del lenguaje, esa presencia inefable" [Laclau, 2002: 106]. Ocurre que nombrar a Dios es negarlo, ya que se lo enclaustra en un significante cargado de una limitada serie de significados; nombrarlo es, pues, traicionar su infinitud.

Por ello, con respecto a lo que vive frente a la cucaracha, G.H. dice: "...no, no quiero hablarme más, hablar ahora sería precipitar un sentido, como quien de prisa se inmoviliza en la seguridad paralizadora de una tercera pierna"¹. Así, hablar para nombrar es "precipitar un sentido"; además es buscar la seguridad de una tercera pierna, aquella que, según la protagonista, nos mantiene firmes y seguros dentro de lo conocido, pero sin poder andar (ni mirar) más allá. De modo que al intentar nombrar lo divino se corre el riesgo de no solamente paralizar la idea de Dios en algo

¹ Lispector, Clarice, *La pasión según G.H.* Muchnick Ed., 2000, Barcelona, p. 18. Todas las citas serán tomadas de esta edición, por tanto sólo se señalará el número de página.

limitado, sino también de limitarnos a nosotros dentro de los marcos convencionales respecto de lo divino y de los sentidos que lo sagrado puede tomar.

Ahora bien, si la experiencia mística abandona seguridades (la tercera pierna), se deduce, pues, que habita un suelo incierto, un espacio no conocido: un espacio "que ya no está ni en el cielo ni en la Tierra habita en la región de una extrañez tercera (ni lo uno ni lo otro) (...) esta es la región que nos describen (...) los autores místicos" [de Certeau, 1993: 12]. Esta "extrañez tercera", aunque es desconocida, parte de un sistema religioso determinado, es decir que el místico vive su experiencia adoptando una fe, una simbología, una ideología y una jerarquía ya determinadas.

Pese a ello, los místicos reinterpretan la tradición religiosa a la que pertenecen y, dicha reinterpretación los coloca en un espacio que, además de ser desconocido, es peligroso para las autoridades religiosas:

El místico que proporciona nuevo significado a los textos sagrados, a los dogmas y al ritual de su religión (...) descubre así una dimensión nueva, una nueva profundidad dentro de su propia tradición. Al utilizar símbolos para describir su propia experiencia y formular la concepción que de ella tiene está intentando en realidad confirmar la autoridad por medio de su reinterpretación (...) Pero por medio de este acto que inicia la apertura a la dimensión simbólica contribuye a alterar la autoridad religiosa, y su simbolismo es el instrumento de tal transformación [Scholem, 1995: 24].

Para aterrizar esta cita en un ejemplo concreto, se puede mencionar uno de los aspectos del símbolo de la comunión en la religión católica, aquel que ubica a Cristo en la hostia; ésta es símbolo de Su cuerpo y debe ser ingerida para tener a la divinidad en el interior. Todo esto es reinterpretado por G.H., pues la comunión con lo divino no es a través de la hostia, sino a través de una cucaracha, un insecto que contiene lo más primario -en el sentido de precario y, a la vez, de estar en primer orden de importancia- y por tanto lo más divino de la vida.

En otras palabras, la mística sigue y, a la vez, transgrede los valores del sistema religioso del que parte². En el caso de G.H., específicamente, se verá cómo ella transgrede elementos esenciales del judaísmo y del catolicismo pero, también, transgrede aspectos de la mística (que ya es transgresora) de dichas religiones. Es decir, G.H. es doblemente trasgresora.

Pero de esto se hablará con más detalle a lo largo de la investigación; volvamos a la noción de experiencia mística. En lo dicho hasta aquí, el lenguaje aparece como telón de fondo de esta experiencia y, sin embargo, no es sólo un telón, sino que ocupa un lugar esencial. Ocurre que mientras que la teología es "discurso de/sobre Dios", "la mística es una 'manera de hablar'". Existen muchas maneras y todas "narran la lucha de los místicos con la lengua (...) La mística es el caballo de Troya de la retórica en la ciudad de la ciencia teológica" [de Certeau: 140-141]. Y es que a través del lenguaje se va socavando los valores de la tradición religiosa, pues la reinterpretación de los mismos conlleva un movimiento sin límite que se inicia con el lenguaje y que se lanza vertiginosamente a aquella "extrañez tercera" .

Así, pues, la experiencia mística lanza al ser, por el lenguaje, a un espacio desconocido que, siendo innombrable, carece de un lugar en el mundo y debe, entonces, armarse un espacio: la literatura, el espacio en el que los límites se agrietan y lo imposible se hace posible. Para explicarlo, se realizará un préstamo de las palabras de Maurice Blanchot:

Se dice: es posible, cuando un supuesto acontecimiento no tropieza, en el horizonte que está abierto, con ningún impedimento categórico. Es posible. La lógica no lo prohíbe, ni la ciencia, ni la costumbre presentan objeciones.

² Según Scholem, la reinterpretación de la tradición por parte de los místicos es tomada, o bien como una ampliación cómplice de lo ya establecido por las autoridades, o como una revolución/transgresión de lo mismo; esto se da de acuerdo a las épocas y a la persona del místico. Si un místico es una destacada autoridad religiosa, su enfoque es tomado con ojos benignos y si su formación es, sobre todo, secular tiende a caer bajo el apelativo de "peligroso" (por transgresor). El caso de G.H., claramente, aparece como una mística transgresora, ya que es una persona ajena a la iglesia y a su jerarquía y, por otro lado, reinterpreta la comunión (acto fundamental en el rito de la misa) que continúa en vigencia. En cuanto a la mística judía ocurre lo mismo, puesto que hasta ahora Dios no ha descendido a espacios o nombres insignificantes y la cucaracha de G.H. no sólo es insignificante sino que, además, es repulsiva.

Posible, entonces, (...) es lo que no está en desacuerdo con lo real [Blanchot, 1996: 84].

En el otro lado está lo imposible que, según el mismo autor, es aquello que no se da en un presente y, por tanto, tampoco en un pasado, pues lo imposible no es posible en cuanto que no es un poder-ser, sino que *es*; de manera que el instante es lo imposible:

... en la imposibilidad, el tiempo cambia de sentido, ya no se entrega a partir del porvenir como lo que junta en el pasar, sino que es la dispersión del presente que no pasa, siendo a la vez solamente paso, y no se fija nunca en un presente, ni se remite a ningún pasado, ni va hacia ningún porvenir: /o *incesante*. Esa otra característica: en la imposibilidad, lo inmediato es la presencia en la que uno no puede estar presente, pero de la que no puede apartarse, o también es lo que escapa en eso que precisamente no hay cómo escaparle, vale decir, lo *inaprehensible* de lo que *uno no se desprende* [Ib.: 90]³.

Para lograr hacer lo imposible, el lenguaje debe, entonces, buscar un espacio que fisure lo real, esto es la literatura. Un lenguaje que, en nuestro caso, el de los místicos, consta de dos prácticas: "una sustracción (extática) operada por la seducción del Otro, y una virtuosidad (técnica) para hacer confesar a las palabras lo que no pueden decir" [de Certeau: 43].

"Esto equivale a decir: lo inmediato que desborda infinitamente toda posibilidad presente por su misma presencia, es presencia infinita de lo que queda radicalmente ausente, presencia de lo otro en su alteridad: no-presencia" [Ib. Blanchot: 80]. En el lenguaje se da, pues, una relación de búsqueda, de deseo. G.H. desea lo no-presente, lo imposible. En este sentido, su decir "reúne (...) lo Sagrado con el habla, en el espacio de la extremidad del deseo" [Ib.: 82] y la escritura se constituye como "el presente del deseo". Este deseo, por lo demás, anuncia un secreto, algo prohibido: el lenguaje lo bordea y aquello que se insinúa seduce al místico hasta el extremo -como se verá más adelante.

³ Cada vez que se hable de lo imposible será bajo estos términos.

Entrando ahora un poco más específicamente en la obra que nos ocupa, se decía al inicio de este capítulo que el problema de la mística es hacer con el lenguaje Aquello que es inefable (por infinito) manteniendo ese carácter de inefabilidad. Ante este problema, lo único que puede contener a Dios es "la Nada mística" que "no es un lugar vacío, en cierto sentido es el más pleno de todos los lugares, aunque esta plenitud, precisamente por serlo, trasciende los límites de lo que puede ser dicho" [Laclau: 37]. Sin embargo, en el misticismo de G.H. esta Nada no es un lugar pleno, es más bien horroroso, seco (desértico), habita un cuerpo insignificante (una cucaracha) y produce asco. Asimismo, si bien lo divino para la protagonista tiene las características de la nada (un ser amplio, tanto que lo ocupa todo) ésta tiene un giro especial en G.H., pues la nada se relaciona a lo neutro. Por ello afirma:

¡No puedo! ¡No quiero saber de qué está hecha lo que hasta entonces yo había llamado "la nada"! No quiero sentir directamente en mi boca tan delicada la sal de los ojos de la cucaracha, pues, madre mía, estoy acostumbrada a capas empapadas pero no a la simple humedad de la cosa. Pensando en la sal de los ojos de la cucaracha, con el suspiro de quien va a verse obligado a ceder un paso más, comprendí que aún me servía la antigua belleza humana: la sal. Tenía que abandonar también la belleza de la sal y la belleza de las lágrimas [p. 69].

Abandonar todo lo humano y su belleza —léase los "cebos" que tapan la vida tal cual es, en su neutralidad primera- implica abandonar las ideas románticas —por ponerle un nombre- a las que estamos acostumbrados. En este sentido, G.H. nos deja saber que los ojos de lo esencialmente vivo, o de aquello que contiene el ser mismo de la vida, no tienen ningún sabor, menos el de unos ojos humanos (bellos por ocultar un secreto: lo sin sal). Entonces, renunciando al sabor, G.H. dice un poco más adelante:

No, no había sal en esos ojos (...) Yo me había habituado a la sal, la sal era la trascendencia que me permitía apreciar un gusto, poder escapar a lo que yo llamaba "nada" (...) Pero lo que mi boca no podría entender era la ausencia de sabor. Lo que todo mi ser ignoraba era lo neutro. Y lo neutro era esa vida que anteriormente yo llamaba la nada [p. 70].

Así, en vez de "trascender" lo esencial a través del "gusto", la narradora elige tomar tierra y confrontarlo. Lo neutro es, pues, aquello vivo sin ningún cebo, sin ningún sabor que trascienda el ser de las cosas. Y G.H. llamaba a ello "nada" porque todavía no se había enfrentado a los ojos sin sabor de la cucaracha, entonces, no podía puntualizar que lo divino es neutro. En este sentido, en el de la neutralidad, se puede también entender lo que dice Laclau: "Si Dios es innombrable esto se debe a su absoluta simplicidad, que excluye de sí misma toda diferenciación o imagen representacional" [Laclau: 102]; así, la sal sería un intento de representación o una diferenciación, en este caso, de lo dulce, lo cual ya adorna la simplicidad de Dios. Y, por el mismo motivo, porque G.H. intuye que Dios es innombrable y simple, no señala sus características con letras mayúsculas.

Siguiendo con los calificativos que la narradora le da a lo divino, más adelante apunta que lo neutro es la raíz: "El miedo que siempre he tenido del silencio con el que la vida se hace. Miedo de lo neutro. Lo neutro era mi raíz más profunda y más viva; yo miré la cucaracha y sabía" (p. 76). Aquí se ve que se precisa más aun la divinidad de la cucaracha, ya que no solamente tiene la característica de ser neutra, sino que además está hecha de lo que lo está G.H.: aquello que es la raíz de la vida. De modo que otro calificativo para Dios es la raíz. En cuanto a este último, es posible que existan influencias del misticismo judío, ya que "raíz" es aquella "de la que nada se puede predicar —ya que nunca se manifiesta ni aun simbólicamente- y a la que los cabalistas llaman *En-sof* 'lo infinito'" [Scholem, 1995: 39].

Ahora bien, los místicos y estudiosos suelen referirse a la experiencia en cuestión como un viaje interior, como una peregrinación. Este despegue interior comienza con la pregunta (o búsqueda), pues "todo el trabajo de la pregunta consiste en conducir al hombre al reconocimiento de que (...) ya está ante sí mismo" [Blanchot, 1996: 47]. En otras palabras, la experiencia mística es una pregunta dirigida hacia el interior, una búsqueda que indaga acerca de lo divino en el ser y

⁴ Aquí, tal vez es necesario precisar que las *sefirot* (las emanaciones divinas o la vida divina manifestada en la creación) y "esta raíz oculta (...) son una y la misma cosa"; es decir, para el judaísmo, Dios es su raíz, su esencia oculta y, a la vez, su manifestación, su creación

que, en su momento máximo, queda sustraído ante lo Otro. Y, de acuerdo a lo dicho, si Dios es infinito, nada, G.H. se "desvanece en un abismo que de hecho ella misma contiene; desaparece en ella misma, sin dejar huellas, 'en un espacio donde ya ningún pensamiento ocurre'" [de Certeau: 60].

En esta ausencia (arrobamiento), el "yo" se desestabiliza, ya que es como una "aparición que lo interpela. Al hacerlo, necesariamente lo involucra; y al involucrarlo, lo fractura, lo descoyunta..." [Cróquer, 2000: 136]. Por eso, al inicio de su experiencia, G.H. afirma que se extraña a sí misma: "... esa extrañeza: era la misma que sentía cuando veía fuera de mí mi propia sangre, y me extrañaba. Pues la sangre que veía fuera de mí, aquella sangre me extrañaba y me atraía: era mía" (p. 49). Así, lo Otro que parece estar fuera, es lo propio y atrae a la vez que disgrega; de manera que "lo oculto toma figura de complot" [de Certeau: 117].

Una vez visto lo que implica la experiencia mística, es preciso profundizar en nociones que se utilizarán en la investigación y que hacen la experiencia mística: continuidad, transgresión, violencia, sacrificio. Todas ellas en el siguiente subcapítulo. El lenguaje, en cambio, será tratado en el capítulo siguiente, puesto que, como se mencionó, es la base de la experiencia mística; ésta no existe sin literatura. Sin embargo, se revisarán algunos puntos del lenguaje, puesto que, al ser fundamental, es imposible dejarlo de lado por un momento.

1.2. Mística y transgresión

Uno de los elementos más destacados de *La pasión según G.H.* es la yuxtaposición del dolor y del placer. Por ello, "pasión" debe entenderse en dos sentidos: como sentimiento intenso que llega a perturbar el yo y, también, como sufrimiento o padecimiento (lo cual nos remite a la pasión de Cristo). De manera que "... el placer (como el dolor) es una huella del otro, la herida que deja a su paso" [de Certeau: 234].

Si el dolor y el placer son el motor de la obra, entonces, la lógica y la razón están fuera de ella; es más, la razón se ubica en el plano de lo posible —de acuerdo a lo visto con Blanchot- y debe fisurarse para que sea alcanzado el sentir puro, el instante imposible. Así nos lo explica Lispector en *Un aprendizaje o el libro de los placeres*:

A través de la embriaguez del jazmín, por un instante una revelación le vino, bajo la forma de un sentimiento —y en el instante siguiente había olvidado lo que supiera a través de la revelación. Era como si el pacto con el Dios fuera este: ver y olvidar, para no ser fulminada por el intolerable saber [Lispector, 1973: 151-152].

El sentimiento del jazmín, de la cosa, provoca revelaciones tan violentas que es preciso olvidarlas para continuar viviendo bajo un orden y una forma humana. Lo que ocurre con G.H. es que no olvida, o lo olvida después de hacer el instante imposible con su palabra, y el instante es la obra que tenemos. Obra que relata todo un recorrido: un aprendizaje de placeres y dolores inherentes a la búsqueda. Así, mientras G.H. busca la revelación de lo divino a través de la cucaracha, Lori (la protagonista de la obra anteriormente citada) busca la revelación del amor en las flores y en su novio. Ambas hacen un recorrido que las fulmina, pero que, a la vez, las hace renacer a lo más humano: el amor, la vida. En este sentido, pasando a través de instantes imposibles (mortales), ellas "nacen sucediéndose" —como diría Cixous-: se sucede a la vida desde la muerte —como se verá más adelante.

Ahora bien, para que estas revelaciones se den es preciso, como se decía, pasar sobre lo posible. Pasar encima de ello implica pasar encima de la conciencia individual de cada ser; hacer que ésta se disuelva o, más bien, hacer que se abra a lo ilimitado, a lo imposible: "A partir del momento en que estamos fuera de nosotros (...) lo "real" entra en un reino equívoco donde ya no hay límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa (...) se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima. Así parece reconstituida la unidad universal" [Blanchot, 1992: 251]. Esta conciencia anónima ya no percibe intervalos entre un instante y otro: lo que era imposible (lo que es) se hace posible, pues ya no hay un límite de lo que es, fue y será: todo es.

Bajo estos términos se comprende lo que entiende Bataille por continuidad: lo ilimitado del ser; estado que se alcanza a través de la muerte. Pero Bataille destaca que "... estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no la afecta; la continuidad del ser es independiente de ella. O incluso al contrario: *la muerte la manifiesta*" [Bataille, 2002: 26-27]. La muerte la manifiesta porque en ella el ser se libera de sí, de su conciencia de ser un "yo" limitado/mortal.

No es casual que la continuidad coincida con la característica más importante de Dios, lo ilimitado, pues, según el ensayista, "lo divino es la esencia de la continuidad" [Ib.: 124]. Y, por ello, para acercarnos a lo sagrado es preciso hacernos ilimitados sacrificando nuestro ser limitado, es preciso, pues, morir:

El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual (...), su existencia resulta entonces discontinua. Pero, en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada... [Bataille, 2002: 95].

Así, pues, la muerte no necesariamente se refiere a la muerte física del ser; implica, sobre todo, la violencia que aniquila al ser discontinuo. Es este último tipo

de muerte el que viven los místicos, abandonan su ser subjetivo, se abandonan a sí mismos. De ahí que Bataille afirme que "sacrificar no es matar, sino abandonar y dar" [Bataille, 1999: 52]; en el caso de G.H., su sacrificio es un acto amoroso y de entrega, como se verá en otro capítulo.

Con lo visto hasta aquí, se deduce que la muerte de la discontinuidad del ser implica la vida de la continuidad del ser. Y es que la vida y la muerte están estrechamente ligadas; es más, una parte de la otra:

La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.

Sin embargo, la vida no es por ello menos una negación de la muerte. Es su condena, su exclusión. Esta reacción es más fuerte en la especie humana que en ninguna otra. El horror a la muerte no solamente está vinculado al aniquilamiento del ser, sino también a la podredumbre que restituye las carnes muertas a la fermentación general de la vida [Bataille, 2002: 59].

Así, el horror a la muerte es un deseo de perduración, pero entregarse a ella es la pasión por lo ilimitado (la vida continua). Aquí no quedan excluidas la sexualidad y el erotismo: "... sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser" [Ib.: 65]. Y el erotismo, por su parte, es un desafío a la muerte, pues en ella el ser se embriaga de continuidad. Entonces, la definición que nos da Bataille de erotismo es: "es la apropiación de la vida hasta en la muerte" [Ib. p. 15].

Y

... la apropiación de la vida hasta en la muerte es un desafío (...). Es un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte. La vida es el acceso al ser; y, si bien la vida es mortal, la continuidad del ser no lo es. Acercarse a la continuidad, embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte (...). Luego, más allá de la embriaguez (...) nos es dado el poder de abandonar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta [Bataille, 2002: 29].

Se puede decir, pues, que *La pasión según G.H.* es una obra esencialmente erótica, ya que G.H. se apropia de la muerte, la enfrenta y hace de ella vida, vida limitada. Como si la narradora dijera "no sólo debe haber muerte para mí en el momento último, sino muerte desde el momento que vivo en la intimidad y la profundidad de la vida. La muerte, por lo tanto, formaría parte de la existencia, viviría de mi vida, en lo más interior" [Blanchot, 1992: 116]. Y está en lo más interior puesto que proviene de instantes de revelación, instantes que no son pensamientos ni reflexiones, ni razones; son sentires, como se vio con Lori.

De esta manera se explica el epígrafe de *La pasión*: "Una vida completa puede ser una vida que termina en una tan completa identificación con el no-ser que no haya ser que muera"⁵. La muerte es, pues, inexistente si la vida se completa con el no-ser, con la vida continua^s.

En *Lispector*, no sólo G.H. se hace parte de la vida y la muerte, la mayoría de sus personajes sufren muertes que los devuelven a la continuidad, aunque ésta sea instantánea. Así, por ejemplo, en el cuento "Cien años de perdón", una niña roba

^s "A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die" (Bernard Berenson). Traducción: Ana Rebeca Prada

^o Este mirar cara a cara a la muerte se da también en la obra de Franz Kafka —escritor judío como *Lispector*-. Al respecto Blanchot afirma que "... los héroes de Kafka se mueven en el espacio de la muerte; pertenecen al tiempo indefinido del 'morir'. Se someten a la prueba de esta extrañeza y, en ellos, Kafka también está a prueba" [Blanchot, 1992: 84]. Esto se ve concretamente en su relato "Chacales y árabes", por ejemplo, donde los chacales le piden a los hombres extranjeros que les ayuden a eliminar a los árabes, pues éstos matan a los otros animales para comerlos y no permiten que los chacales los sacrifiquen (en el sentido que Bataille le da al sacrificio) y los devuelvan a la "pureza" animal. Sin embargo, en el fondo, los chacales y los árabes no desean destruirse, sino que desean convivir mutuamente en el espacio de la muerte. Así, al final del relato, los árabes entregan a los chacales un cadáver para que se alimenten:

... se acercaron titubeantes, frotando el suelo con el cuerpo. Se habían olvidado de los árabes, olvidado de su odio; la presencia del hediondo cadáver los hechizaba, borraba todo lo demás. Ya uno se prendía del cuello y con el primer mordisco llegaba hasta la aorta (...) cada músculo de su cuerpo se estremecía y se esforzaba en su tarea...

Entonces, el guía los fustigó una y otra vez con su cortante látigo, vigorosamente. Alzaron la cabeza en una especie de paroxismo extasiado, vieron ante ellos a los árabes, sintiendo el látigo en los hocicos... [Kafka, 1999: 33].

Ambos, chacales y árabes, se nutren de la muerte; los latigazos alimentan ese placer doloroso, alimentan el sacrificio que extasía a todos, pues se manifiesta la continuidad.

rosas y pitangas; hacerlo es todo un secreto, casi un ritual, pues debe entrarse a los jardines:

Cuando llegué a la rosa había pasado un siglo de corazón palpitante. Heme por fin delante de ella. Me detengo un instante, con peligro, porque de cerca es todavía más bella. Finalmente empiezo a partir el tallo, arañándome los dedos con las espinas y chupándome la sangre de los dedos [Lispector, 2002: 268].

Y, más adelante:

Entonces, mirando antes a los lados para asegurarme de que no venía nadie, metía la mano por entre las rejas, la hundía en el seto y empezaba a tentar hasta que mis dedos sentían la humedad de la frutita. Muchas veces, con la prisa, aplastaba una pitanga demasiado madura con los dedos, que quedaban como ensangrentados...

Nunca lo supo nadie. No me arrepiento: ladrón de rosas y pitangas tiene cien años de perdón. Las pitangas, por ejemplo, piden ellas mismas que las arranquen, en vez de madurar y morir, vírgenes, en la rama [Ib.:269].

El sacrificio "sangriento" de las rosas y las pitangas las devuelve, junto con la niña, al instante imposible, continuo. La rosa y la fruta viven para morir en el instante de continuidad (son para alguien), y la niña la experimenta en el momento en el que las sacrifica, las posee: "... extravagancia anónima de un deseo inquietado por la visibilidad de sus excesos" [de Certeau: 308].

Es preciso, entonces, explicar por qué la niña que roba las rosas y las frutas actúa en secreto, por qué G.H. sufre tanto al ver la cucaracha y por qué los chacales se sienten extasiados ante los latigazos de los árabes: porque están bajo la fuerza de la violencia, que es prohibida. Así, "la prohibición elimina la violencia [pues] nuestros movimientos de violencia (...) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana" [Bataille, 2002: 42].

En otras palabras, cuando el ser está fuera de sí y fuera del orden humano, entonces, vive violencia: se da el exceso y "el exceso, por definición, queda fuera de la razón" [Ib.: 174]. El orden humano está regido por la medida, el trabajo, el control;

todos estos movimientos se dan dentro de la razón, la cual impone las leyes y encamina la actividad del hombre al porvenir: el trabajo prevé el futuro (Bataille). En cambio, la pérdida de la razón (el exceso, la violencia en la que el ser se encuentra al salir de sí) es, parafraseando a Bataille, un derroche de vida, un derroche que se encamina a la pérdida.

Ahora bien, esta violencia causa horror, pues implica percibir la continuidad desde el estado discontinuo: "Ese mundo de la discontinuidad es llamado, en el horror, a concebir (...) la muerte, es decir, el más allá del conocimiento y de lo concebible" [Ib: 285]. Esto desconocido e inconcebible y, por lo mismo, prohibido, se convierte en algo que el hombre y la sociedad ocultan. Esto se ve claramente en el relato "Investigaciones de un perro", de Kafka, en el que el narrador (perro) dice:

Todo el saber, la totalidad de las preguntas y respuestas está contenida en los perros. ¡Si al menos este saber pudiera utilizarse, ser sacado a la luz del día; si al menos los perros no supieran tan infinitamente más de lo que reconocen saber, de lo que ante sí mismos admiten saber! Pero el más locuaz de los perros es más hermético que los lugares donde se hallan los mejores alimentos [Kafka, 1999: 83].

Ni el más locuaz de los perros nombra lo que en el fondo los perros saben. Aquello queda en secreto, enterrado junto al lugar del mejor alimento. Asimismo, la violencia se encuentra desterrada de lo nombrable, junto al alimento más vital: la sexualidad, el erotismo: la muerte. Y es que "al ser el lenguaje por definición la expresión del hombre civilizado, la violencia es silenciosa (...) Civilización y lenguaje se constituyen como si la violencia fuera exterior, *ajena* no sólo a la civilización sino al propio hombre (puesto que el hombre es lo mismo que el lenguaje)". Entonces, se saca que la violencia "carece en principio de voz, que así la humanidad entera mente por omisión y que el propio lenguaje se funda en esa mentira" [Bataille, 2002: 192-193].

Cuando G.H descubre lo que el lenguaje esconde, ella teme decirlo, gritarlo, pues si lo hiciera sacaría a luz la base de la existencia y desorganizaría la misma:

Todo se resumía en no dar nunca un primer grito; un primer grito desencadena todos los demás, el primer grito al nacer desencadena una vida, si yo gritase despertaría a miles de seres gritadores que iniciarían sobre los tejados un coro de gritos y horror. Si yo gritaba, desencadenaría la existencia [p. 53].

El erotismo es, pues, una forma de grito, ya que "el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación" [Bataille, 2002: 21]. En este sentido, lo divino no puede vislumbrarse fuera del erotismo, fuera de la violencia o del mal: "El bien es una exclusión de la violencia y no puede haber ruptura del orden de las cosas separadas, ni intimidad sin violencia" [Bataille, 1999: 84]. Es decir, lo sagrado precisa apertura de fronteras (bien/mal), con el fin de llegar a la intimidad de la continuidad; intimidad que busca G.H. Quien, por lo dicho anteriormente, escribe una obra erótica, como ya se mencionó.

Si lo sagrado es tan violento, entonces, también es prohibido, y, al serlo, fascina al ser. Para explicarlo, tomemos, otra vez más, los conceptos de Bataille:

Fundamentalmente es *sagrado* lo que es objeto de una prohibición. La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos —en el plano de la religión— un sentimiento de pavor y de temblor. En el límite, ese sentimiento se transforma en devoción; se convierte en adoración (...). Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación [Bataille, 2002: 72].

Así, lo divino no solamente está del lado del bien y de lo luminoso, como se suele pensar, sino que también esconde tras sí violencia y exige la muerte a quien se le acerca íntimamente. Pero del bien y del mal en cuanto a lo sagrado se hablará en el siguiente subcapítulo. Ahora es preciso destacar que la prohibición provoca atracción, la que llegada al límite franquea las fronteras de lo no permitido, pues la esencia de la prohibición, y su consecuente transgresión, es el deseo.

El deseo es generalmente controlado y sale a flote en la vida, pero con cordura. Sin embargo, si bien "el mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana (...) nuestra obediencia no es jamás ilimitada. Con su actividad, el

hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia (...). Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre *excede* los límites y que sólo en parte puede ser reducido" [Bataille, 2002: 44]. De manera que lo más íntimo del hombre se opone, por naturaleza, al mundo del trabajo. Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis*, de Kafka, es un ejemplo revelador al respecto. Una mañana amanece convertido en un insecto (una cucaracha) y no puede asistir a su trabajo. Ante su demora, envían del almacén donde trabaja a un encargado para averiguar el motivo de su retraso (inconcebible para sus jefes y para su familia), lo hace a través de la puerta del cuarto de Gregorio:

... falta a su obligación con el almacén de una manera inconcebible. Le hablo en nombre de sus padres y de la empresa, y le ruego encarecidamente que se explique enseguida y con claridad. Estoy asombrado; yo le tenía a usted por un hombre formal y juicioso, y no entiendo estas extravagancias [Kafka, 1983: 19].

La falta de Gregorio es, para el encargado, tan descomunal que la califica como irracional y extravagante; como si demorar o no asistir al trabajo fuera un acto inverosímil y absurdo. Y es que, en este relato, y en las obras de Kafka en general, el mundo del trabajo (mundo legal, del orden) tiene mucho peso, tanto que consume a los personajes y éstos deben buscar maneras de escapar: Gregorio se convierte en un insecto; de manera que transgrede la ley familiar (pues mantiene a su familia) y la del trabajo realizando un acto violento: quebranta el mundo establecido y retorna, a través de su animalidad, a la naturaleza que subsiste en el hombre. Desde allí, desde su propia ley "cucarachezca" —por ponerle un nombre- se enfrenta a aquello que, en el fondo, no es lo más propio del ser (lo limitado): "Ya en los cuentos de animales Kafka trazaba líneas de fuga; pero no huía 'fuera del mundo', sino que más bien provocaba fugas en el mundo y en su representación" [Deleuze y Guattari, 1990: 71].

Ocurre lo mismo con G.H., pues al ver al insecto, asume una ley (o, en este caso, antiley) cucarachezca (neutra) y, así, abandona el "sistema humano" (el mundo bello, con gustos salados y dulces) para internarse en sí misma, en su ser más

propio, más sagrado, más natural. Es como si Gregorio y G.H. dijeran "queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es regla. Pero decir 'lo más alejados posible' es poco. Queremos un mundo *invertido*, queremos el mundo *al revés*. La verdad del erotismo es la traición" [Bataille, 2002: 176]. Así, pues, una vez más, se ve que la obra de Lispector es erótica, puesto que traiciona al mundo racional y se entrega al mundo continuo a través de la animalidad.

Haciendo un pequeño paréntesis, se puede decir que es por este motivo — traición al mundo del trabajo- que la experiencia de G.H. se da en domingo. Este día no solamente es el de la creación —importancia que se verá más adelante-, sino que, además, es el día de descanso, el día que se aleja del trabajo y que se dedica a lo divino, a lo sagrado (lo cual, recordemos, implica sacrificio).

Ahora bien, la animalidad, el mundo invertido que desean G.H. y Gregorio es, como se dijo, una traición (al mundo), pero, además, es una transgresión:

... uno de sus aspectos más visibles [del mundo de la transgresión] se refiere a la alianza con el animal. La confusión de lo animal con lo humano, de lo animal con lo divino, es la marca de una humanidad muy antigua (al menos los pueblos cazadores la mantienen); pero la sustitución de divinidades animales por divinidades humanas es anterior al cristianismo, hacia el cual conduce una lenta progresión más que un cambio profundo (...). Y sin embargo me parece evidente una relación entre la importancia de la moral y el desprecio por los animales. Ese desprecio quiere decir que el hombre, en el mundo de la moral, se atribuyó a sí mismo un valor que los animales no tenían; con ello se elevó muy por encima de ellos. El valor supremo volvió al hombre, opuesto a los seres inferiores, en la medida en que "Dios hizo al hombre a su imagen"; ahí, en consecuencia, la divinidad se salió definitivamente de lo animal. Sólo el diablo conservó como atributo la animalidad —simbolizada por el rabo-, la cual, como respuesta primera a la transgresión, es, sobre todo, signo de caída [Bataille, 2002: 142-143].

Es en este espacio inferior y maligno donde G.H. descubre lo sagrado. Ocurre que, como se vio, sólo los actos violentos permiten entrever la continuidad; y el entrecruzamiento del mundo animal y humano implica violencia, pues "... la animalidad perturba y compromete las fronteras de la humanidad" [de Certeau: 57], sus límites, su estado discontinuo.

La animalidad es "una de las constantes de la estética" de Lispector, puesto que es una "mezcla de precaria existencia y de vitalidad feroz, [con lo que aparece] significado el universo femenino" [Cróquer, 2000: 166]. Así, lo femenino es lo relacionado a la superación de límites, a la ruptura del mundo posible (racional, legal). En este sentido, los personajes femeninos de Kafka, también, tienen un signo semejante; implican ruptura, fluir del deseo, fuga. Son, pues, "anticonyugales y antifamiliares"; son "en parte hermanas, en parte criadas, en parte putas" [Deleuze y Guattari: 94]. Es decir, tienen "cualidades menores de personajes menores, en el proyecto de una literatura que se quiere deliberadamente menor y que saca de ahí su fuerza subversiva" [Ib.: 95]. De esta manera, las mujeres implican violencia: desquician el mundo del trabajo.

En este contexto, Lispector, desde su ser mujer, hace literatura menor; puesto que le devuelve al mundo "su parte salvaje" -como diría Hélène Cixous-, en cuanto que fisura la realidad posible al consumir instantes: al apropiarse de la vida y la muerte desde la animalidad.

Ahora bien, con respecto a la libertad, Kafka la plantea como "línea de fuga; o más bien, [como] una simple *salida* (...) lo menos significativo posible" [Deleuze y Guattari: 16]. Y es lo menos significativo posible porque es desde lo más pequeño, desde lo más intrascendente que puede hacer violencia a la ley, a la política, a la familia, a la burocracia. Lo mismo ocurre con nuestra autora, ya que desde lo más insignificante y cotidiano (robar rosas y frutas, por ejemplo, o mirar jazmines, matar

⁷ Para Deleuze y Guattari la literatura menor es aquella que tiene como características "la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación" [p. 31].

⁸ La relación de lo divino (ilimitado) con lo animal, la vida y la muerte aparece desde tiempos muy antiguos. En un ritual, los hombres se disfrazaban de animales, con lo que "representaban diversos modos de entrar en relación con los muertos, ambiguos dispensadores de prosperidad, en el periodo crucial en que el año viejo termina y se inicia el nuevo" [Ginzburg, 1991: 147]. Asimismo, lo animal y la muerte están en "identificación profunda", pues son "dos expresiones de la alteridad. El más allá ha sido, antes que nada, literalmente, el otro sitio" [Ib.: 207]. Así, Lispector retorna a la espiritualidad humana más antigua, que se acercaba más a lo sagrado, puesto que no escondía la violencia del sacrificio ni la violencia de lo altérico.

cucarachas) perturba el orden discontinuo, realizando violaciones al mundo legal: lanzando al ser a la desmesura de la muerte.

Aunque sin profundizar mucho en ello por ahora, se deduce, entonces, que lo femenino y lo cotidiano son la cuna de lo violento. El cada día esconde una violencia silenciosa. Y es que la violencia "...jamás dice que existe y jamás afirma su derecho a existir, sino que siempre existe sin decirlo" [Bataille, 2002: 194]. El misticismo de G.H. es, bajo estos términos, transgresor y maligno.

Esta experiencia violenta busca el misticismo como una experiencia límite más que como un acto religioso, en el sentido convencional y tradicional del término. Al respecto Naomi Lindstrom afirma: "Lispector es como muchos lectores modernos de los místicos, pues no se preocupa tanto por la teología mística, como por los extremos a los que llevan los padecimientos místicos y por los discursos que ellos desarrollan buscando transmitir sus visiones"⁹ [Lindstrom: <http://acd.ufrj.br/>]. Es decir, a nuestra autora le interesa más la experiencia límite que la teoría mística.

Es por ello que, en *Lispector*, la mística no sólo es entendida como la unión con lo ilimitado cifrado, específicamente, en Dios; sino que el misticismo está en otras experiencias límite que están calificadas como místicas porque implican pasión, exceso de amor. Este exceso de amor, en la autora, está amparado bajo el paraguas de lo sagrado, pues implica violencia y amor: amor continuo -como se verá en otro capítulo.

Bajo este contexto, hay que tomar en cuenta que —parafraseando a Lindstrom— *Lispector* toma elementos de las religiones judía y católica como puente para romper las reglas. Las leyes bíblicas (canónicas) son las prohibiciones necesarias para alimentar la transgresión, cuyo fin último es, como se mencionó, el deseo de la continuidad.

⁹ "Lispector is like many modern readers of the mystics in that she is not concerned with mystical theology, but rather with the extremes of experience undergone by mystics and the discourse they developed to seek to convey their visions".

El deseo es habitado por el ser, pero es inalcanzable: "El deseo crea un exceso, se excede, pasa y pierde los lugares. Obliga a ir más lejos, más allá. No habita en ninguna parte; al contrario, es habitado" [de Certeau: 353]. Esto se concretiza también en Kafka y su relación con la ley; como plantean Deleuze y Guattari, en este autor la ley carece de imagen y, por tanto, es puro deseo; deseo que se representa en la enunciación de la condena, por ejemplo. Lo mismo ocurre en Lispector, cuando en su relato "Imitación de la rosa", por ejemplo, Laura envía las rosas de su florero a una amiga y luego las desea: las rosas son ahora una ausencia que promueven el deseo de la mujer, que en su exceso hace que ella sea la representación (imitación) de las rosas, lo ausente.

Los personajes de Clarice Lispector son, pues, seres profundamente conmovidos por los intersticios de las cosas, de la vida, de lo cotidiano. Cada uno de ellos tiene ojos embarazados de deseo de continuidad y por ello siempre se entregan a la muerte. "Afectado por el infinito, el yo no puede alcanzar un fin que él pueda igualar con su deseo" [Levinas, 1994: 261], por tanto, muere, sólo su muerte puede acercarse al exceso de su deseo. Así ocurre con G.H., al final de la novela, quien ante tanta pasión, tanto exceso, abandona la vida discontinua (el lenguaje) y muere: adora.

En síntesis, se puede decir que se crean medios para hacer que lo continuo se interiorice en el hombre; como estamos condenados a una conciencia discontinua, entonces, el ser encuentra medios, fugas, para relacionarse con lo ilimitado. Estos medios, como se dijo, son el amor, el animal, el niño, Dios. Crear estos medios y vivir el deseo infinito constituyen la poética de Lispector, de lo cual se hablará en el siguiente capítulo.

Ahora, es necesario ver las leyes del judaísmo y del cristianismo, con el fin de esclarecer exactamente dónde G.H. realiza sus transgresiones, las que movidas por el deseo de lo sagrado, la llevan a una experiencia violenta, cargada de placeres y sufrimientos. Todo ello teniendo como base la prohibición.

1.2.1. Transgresión del judaísmo

En la investigación se desarrolla el misticismo judío y cristiano de G.H. porque, como ya se afirmó, lo místico no se da independientemente de un sistema religioso. Pero, además, ocurre que Clarice Lispector se nutrió de ambas religiones y ello se ve en el misticismo de su obra. El judaísmo es la religión materna de la autora, sus padres pertenecieron a la diáspora de Ucrania y ella cursó sus primeros años escolares en un colegio judío de Brasil: Collegio Hebreo-Idish-Brasileiro. Asimismo habló yidish hasta la muerte de su madre, cuando tenía nueve años. Ahora, Lispector está enterrada en un cementerio judío. La influencia de dicha religión está, pues, en sus raíces; por tanto, su obra está marcada por muchos rasgos del judaísmo. Pero, también, por rasgos del cristianismo, ya que, después de la muerte de su madre, se asimiló a los ambientes religiosos y sociales cristianos, por lo que su obra está, asimismo, fuertemente marcada por esta religión (en efecto, el título de la novela que nos ocupa remite al cristianismo).

En esta parte nos ocuparemos, entonces, de la religión materna de Lispector. Para investigar los elementos del lado judío de *La pasión según G.H.*, es preciso ver las características principales de dicha religión. Y, para empezar, hay que recalcar que existen muchas ramas en el misticismo —el misticismo de la Mercaba, el Hasidismo, la Cábala (con distintas escuelas), el Shabetaísmo y otras-, pero, "en sus diversas formas representa un intento de interpretar los valores religiosos del judaísmo en términos de valores judíos" [Scholem, 1996: 22].

La Cábala es uno de los movimientos místicos más importantes y con mayor influencia en el judaísmo en general; por tanto, también repercute en nuestra autora. Según Gershom Scholem, "cábala" significa tradición, de ahí que todo acercamiento cabalístico a la Torá respeta y reverencia dicha tradición. Sin embargo, como sabemos, los descubrimientos del místico pueden salirse de la tradición e, incluso,

¹⁰ La Torá es, para el judaísmo, el libro sagrado y fundador del mundo. Está constituido por los primeros Libros del Antiguo Testamento.

contradecirla. El místico debe, entonces, guardarse de cometer herejías o de estrellarse de manera directa con la enseñanza rabínica.

Entonces, entrando un poco a la influencia cabalística de Lispector, se destaca su interés por "el retorno al punto de partida cosmogónico, [que es el] objetivo principal de la Cábala" [Scholem, 1996: 203]. Ello se ve en *La hora de la estrella*, que se inicia así:

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la prehistoria existía la prehistoria de la prehistoria y existía el nunca y existía el sí. Siempre lo hubo. No sé qué, pero sé que el universo jamás tuvo comienzo [Lispector, 2001: 13].

Es propio de los cabalistas concentrar "todos sus poderes mentales y emocionales no en el fin mesiánico del mundo (...) sino en su comienzo", pues la redención se da "al desandar el camino que conduce a los comienzos primordiales de la creación y de la revelación; en el punto en el que el curso del mundo comenzó a desarrollarse dentro de un sistema de leyes" [Scholem, 1996: 202]. El fragmento citado de Lispector presenta una idea del origen del mundo (o de la vida), del "Sí", el cual es continuo puesto que no tiene un comienzo, es una eternidad permanente. Así, pues, viéndolo desde un punto de vista cabalístico, y apoyándonos en Bataille, el regreso al Sí, es el regreso a lo ilimitado, a aquello que el ser ha perdido con su conciencia de mortalidad. Abrirse al Sí es abrirse a la continuidad: la redención de la muerte.

Esta redención de la muerte (la vida) parte, sin embargo, de la misma muerte. Aquí, otra vez, nos acercamos al epígrafe de *La pasión según G.H.*, pues al final de *La hora de la estrella*, Rodrigo (el autor-narrador ficcional de Macabea) se salva porque su personaje desanda el camino hasta volver al "Sí" inicial: el sí del comienzo del relato vuelve porque, con su muerte, Macabea desanda su camino (al inicio de la novela tampoco existía) y permite que el escritor tenga una respuesta a la vida: Sí. Este Sí al inicio y al final de la novela es, por lo demás, literal. En síntesis,

esta obra es el nacimiento y la muerte de Macabea, muerte que es el suceder a la vida de Rodrigo.

Por otro lado, otra de las características del misticismo judío es su estrecha relación con la historia del pueblo hebreo. La historia amplía el sentido del misticismo:

Los aspectos históricos de la religión tienen sentido para el místico principalmente en cuanto símbolos de actos que para él son independientes del tiempo o se repiten constantemente en el alma de cada hombre. Por ello el éxodo de Egipto (...) no pudo haber ocurrido, según el místico solamente una vez y en un solo lugar; debe corresponder con algo que ocurre *en* nosotros mismos (...). Sólo concebido así, el Éxodo deja de ser un objeto de estudio y adquiere la dignidad de una experiencia religiosa inmediata [Scholem, 1996: 29].

G.H. vive el Éxodo en su experiencia cuando al mirar por la ventana de su "minarete", a través de los edificios, de las ventanas de las casas y de sus tejados, la vista alcanza hasta "las altiplanicies del Asia Menor" y el espacio que alcanza a ver "en tamaño superaba a España" (p. 87). Este capítulo refiere un éxodo que se da en la mirada de la protagonista; desde su ventana llega a Constantinopla, siglos antes de Cristo, pasa por el Mar Negro y sufre sed en el desierto del Sahara. Todo ello nos remite al éxodo de los israelitas, de Egipto a la Tierra Prometida, su paso por el desierto y la travesía por el Mar Rojo. Si bien G.H. no pasa por ahí exactamente, como se ve, existen marcas claras del éxodo judío. Atraviesa el desierto y llega a una tierra prometida que no es Canaán, sino Río de Janeiro:

... sólo el viento errante. Y para mí ninguna cantimplora de agua, ninguna vasija con comida.
 Más quién sabe, *en* menos de un año, haría un descubrimiento tal, que nadie, ni yo misma, habría osado esperar. ¿Un cáliz de oro?
 Pues yo estaba buscando el tesoro de mi ciudad.
 Una ciudad de oro y de piedra. Río de Janeiro ...[p. 89].

Ocurre que Lispector emigra de Ucrania hasta Brasil: Un éxodo vital y espiritual. Como ya se sabe, es después del éxodo (literal) de Ucrania a Brasil, que la

autora se nutre también del cristianismo y su concepción de lo divino está, por tanto, entre ambos sistemas religiosos.

Ahora bien, Dios se revela a los israelitas en el desierto y ellos sienten mucho miedo: "Y Moisés respondió al pueblo: No temáis; porque para probaros vino Dios, y para que su temor esté delante de vosotros, para que no pequéis" [Éxodo, 20: 20]. La revelación que empieza a tener G.H. también le causa temor, pues, como ya se vio, se encuentra ante lo ilimitado; desde su estado discontinuo empieza a percibir lo continuo. Pero siguiendo los pasos de la historia sagrada, afirma: "Para rezar las arenas, yo como ellas ya había sido preparada por el miedo" (p. 92). El miedo primigenio de sus antecesores —que también pueden ser los otros místicos- la prepara, y cuando siente que lo divino está cerca su temor es un rezo.

Dios y el lenguaje (la Torá)

En este punto hay que recalcar la importancia que tiene la escritura para el judaísmo. Ocurre que, para esta religión, Dios creó al mundo por medio del lenguaje, por tanto, "el primer grado de percepción de la voluntad divina es el lenguaje" [Santoni, 1994: 67]. Y es que la Torá es creación de Dios, es una entrega de Él a Moisés —en el Talmud", cita Santoni, se afirma que "Dios contemplaba la Torá mientras hacía el mundo"-. Asimismo, es sabido que la religión judía es la primera depositaria escritural de las revelaciones que Dios ha dado a los seres humanos. Por tanto, el encuentro con lo divino está en la letra: según el Talmud, en la Torá se siente el pensamiento creador.

Lispector escribe bajo estos términos, ya que busca un encuentro con lo divino mediante la escritura. El personaje de *Un soplo de vida*, que es el Autor (ficcional) de Ángela Pralini dice:

El Talmud es el conjunto de lecciones con comentarios, discusiones y enseñanza de los sabios (rabinos) sobre la Mishna (tradición oral de las leyes y enseñanzas del pueblo judío).

Autor Un hombre imaginó a Dios e hizo una silla: en esa silla debe de haber un poco de la energía de ese hombre. Tal es el espíritu de las cosas hechas, cosas vividas.

Yo inventé a Dios y no creo en Él. Es como si escribiese un poema sobre la nada y me viese de repente encarando frente a frente la propia nada. ¿Dios es una palabra? Si lo es, estoy lleno de Él: millares de palabras metidas dentro de un jarro cerrado y que a veces abro y me deslumbra. Dios-palabra es deslumbrador [Lispector, 2001b: 121].

Así como la silla construida está habitada por el hombre que la construyó, puesto que éste puso de sí en el objeto, de la misma manera el Autor vive a Dios en su creación. Lo vive en sí por la palabra, ya que en ella está la energía de lo nombrado. Las letras guardan la posibilidad de Dios. En otros términos, aunque el Autor no cree en Dios, cuando lo inventa, se ve frente a Él; es decir, cree en su creación, puesto que ésta instaura. De manera lógica, se pregunta, entonces, si Dios es la palabra. La respuesta parece ser positiva, puesto que propone a Dios como Dios-palabra.

Pero, sobre todo, la respuesta es positiva en la medida en que, en esta obra, la palabra-creación es una intérprete de Dios. Esto, para el misticismo judío es buscar a Dios, ya que, como se dijo más arriba, el encuentro con lo divino está en la letra. Si bien es cierto que el judaísmo se refiere a las letras sagradas (la Torá o el Talmud, por ejemplo), también es cierto que el Autor sigue la idea de que la escritura es una forma de interpretar lo divino (el Talmud y la Cábala no son otra cosa que escrituras interpretativas que devienen Dios). Es por ello que la creación del Autor, Ángela Pralini, dice:

Ángela Ah cómo me gustaría una vida lánguida.
Yo soy una de las intérpretes de Dios.

Autor Cuando Ángela piensa en Dios ¿se refiere a Dios o a mí?

Ángela ¿Quién hace mi vida? Siento que alguien manda en mí y me determina. Como si alguien me crease. Pero también soy libre y no obedezco órdenes [Ib.: 120]

La voz del autor permite ver, claramente, que la escritura como creación es una manera de interpretar a Dios y, por tanto, una manera de buscarlo. Ahora bien, esta escritura (Angela) obedece al autor, pues ella es por alguien que la determina; sin embargo dicha escritura es también muy poderosa, puesto que tiene la libertad

de romper con el Autor y seguirse a sí misma: ser escritura pura, búsqueda pura: deseo puro. Y es que la libertad nace del deseo por lo ilimitado y, así, conduce a lo no-conocido. Es por ello, entonces, que la palabra puede tornarse en algo deslumbrador —como decía el Autor en la penúltima cita-, tanto que se hace Dios-palabra: Dios se ha vaciado en la palabra: lo ilimitado habita en el corazón de la palabra —parafraseando a Lispector.

Pero, volviendo a la Torá, y considerando que esconde a Dios detrás del lenguaje literal, se tiene, pues, que el pensamiento judío se arma en torno al misterio de las letras y el lenguaje (Scholem). Para G.H. el lenguaje cobra especial importancia, ya que más que el deseo de encontrar lo divino o la voluntad de hacerlo, es la palabra la que conduce a la protagonista ante la experiencia de la continuidad.

Así, en el *Zohar*¹² dice: "la Torah fue quien creó a los ángeles y creó a todos los mundos y a través de la Torah se sostienen todos. El mundo no podría resistir la Torah si no se hubiera ataviado en vestiduras de este mundo" [de León, 1988: 114]. Si la Escritura divina no tuviera "cebos" (o gusto a sal) el hombre no podría soportar, quedaría -como Lori ante el jazmín- fulminado. De esta manera, el hombre se encuentra protegido de lo ilimitado por una distancia enorme. En efecto, "en su forma clásica, la religión supone la creación de un profundo abismo, concebido como absoluto, entre Dios —el ser infinito y trascendente- y el hombre, la criatura finita"; a este profundo abismo nada puede atravesarlo, "salvo la voz; la voz de Dios, que orienta y legisla por medio de Su revelación, y la voz del hombre en la oración" [Scholem, 1996: 20].

Si bien los místicos aceptan este abismo, han intentado salvarlo; entre otras formas, muchos han creado oraciones que les permitieron la experiencia extática propia de la mística. De la misma manera, G.H. saca su voz hacia el tú, y éste, al ser

¹² El *Zohar* es un texto místico, de los más importantes de la Cábala. Muchos teóricos afirman que ha sido escrito por varios autores; pero Gershom Scholem -uno de los investigadores más eminentes del judaísmo- después de profundas investigaciones (incluso filológicas) afirma que el *Zohar* fue escrito por Moisés de León, cabalista español.

el receptor de la experiencia mística, guarda a Dios y al hombre en uno: el lenguaje. A medida que avanza la novela, el abismo entre lo finito (G.H.) y lo infinito (Dios) se hace cada vez más corta, hasta el punto en que G.H. afirma: "Ah, mi diálogo conmigo y contigo está volviéndose mudo. Hablar con Dios es lo más mudo que existe" (p. 132).

En este sentido, antes de hacer de Dios un Tú, un interlocutor vital, G.H. da una serie de descripciones de lo divino: la nada, lo neutro, la raíz, el núcleo y, finalmente, Dios. Este último ya no tiene descripciones específicas en la novela, ya que, como afirma la narradora de "La relación de la cosa", "Dios no tiene nombre: conserva el anonimato perfecto: no hay lengua que pronuncie su verdadero nombre" porque "sólo es" [Lispector, 2002: 410]. Y de esta forma, Dios y la cosa son lo mismo, pues ambos sólo son. En efecto, una cosa es tan divina como Dios o, igualmente, una cucaracha es también divina. Pero del tema de las cosas se hablará en otro capítulo.

Volviendo al tema del lenguaje, todos los cabalistas coinciden que "el lenguaje en su forma más pura, es decir, el hebreo, refleja la naturaleza espiritual básica del mundo (...) El lenguaje corriente del hombre, cuya función primordial es, a primera vista, sólo de naturaleza intelectual, refleja el lenguaje creador de Dios" [Scholem, 1996: 27]. Entonces, de la misma manera que el hombre intuye lo ilimitado desde su estado discontinuo, también su lenguaje —que es cooriginario al ser o que es su casa, como afirma Heidegger y como se verá en el siguiente capítulo- lo intuye y añora la continuidad originaria. Por ello, como afirma Lori, "a veces en el propio corazón de la palabra se reconoce el Silencio" [Lispector, 1973: 40]; de modo que "la palabra finita del hombre tiende a la palabra infinita de Dios" [Ib. Scholem: 103]. Ser y palabra se sienten fascinados por la continuidad.

Transgresiones del misticismo judío

La Torá contempla 613 leyes que el pueblo judío debía cumplir, entre esas leyes están algunas que prohíben a los animales muertos, por ser inmundos: "Asimismo la persona que hubiere tocado cualquiera cosa inmunda, sea cadáver de bestia inmunda, o cadáver de animal inmundo, o cadáver de reptil inmundo, bien que no lo supiere, será inmunda y habrá delinquido" [Levítico, 5, 2]. En este sentido, G.H. no solamente queda inmunda por tocar lo inmundo, sino que se lo come, y comer una cucaracha es algo que, también, está prohibido en la Torá: "Todo lo que anda sobre el pecho, y todo lo que anda sobre cuatro o más patas, de todo animal que se arrastra sobre la tierra, no lo comeréis porque es abominación" [Levítico, 11, 42].

Se ve, entonces, que nuestra protagonista rompe con una de las leyes supremas, como si buscara lo contrario a lo que Dios pide a los hombres para que sigan Su camino, como si buscara su condenación. Pero es que G.H. practica un misticismo transgresor (de la propia mística); si bien se acerca a algunos elementos de la mística judía, también rompe con ella, puesto que busca a Dios desde ámbitos abiertamente transgresores: lo erótico, lo animal. Y es que desde estos ámbitos se acerca más a la naturaleza (perdida) ilimitada del ser; asimismo, para vivir lo sagrado se requiere la suspensión de prohibiciones —como la de las leyes de la Torá—, porque sólo así el deseo empuja al ser hacia lo ilimitado —como se vio en el subcapítulo anterior.

Así, pues, sobre la transgresión de la ley mencionada, G.H. dice:

Yo había realizado el acto prohibido de tocar lo que es inmundo. Y tan inmunda estaba yo, en aquel mi súbito conocimiento indirecto de mí misma, que abrí la boca para pedir socorro ...

"Mas no comeréis los que son impuros: cuales son el águila, y el quebrantahuesos y el buitre". Y tampoco la lechuza, ni el cisne, ni el murciélago, ni la cigüeña, y todo género de cuervos.

Aprendía que el animal inmundo de la Biblia está prohibido porque lo inmundo es el origen, ya que hay cosas creadas que nunca han cambiado, y se han conservado iguales que cuando fueron creadas, y solamente ellas han seguido siendo la raíz, lo esencial. Y porque son la raíz y no se podía

comerlas, el fruto del bien y del mal, comer la materia viva me expulsaría de un paraíso ... [p. 60].

Aquí se ve que G.H. no solamente sabe que tocar lo inmundo la tornará inmunda, sino que ya está inmunda, puesto que experimenta la inmundicia no por lo que dice la Biblia, sino por la experiencia como tal. De esta experiencia deviene un conocimiento que es prohibido: la raíz de la creación. Y esta raíz es, a la vez, un "conocimiento indirecto" de ella misma; en otras palabras, la esencia del hombre y la esencia de la creación tienen como fruto al bien y al mal y ello es inmundo. Lo es, dice G.H., porque es inmutable, el origen nunca ha cambiado.

La cucaracha —que "ya vivía sobre la Tierra, e igual que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios" (p. 40)- es cifra de esta raíz inmunda y prohibida. Implica tanta violencia (tanto secreto) porque contiene en sí la esencia de la vida y la muerte:

Aristóteles aún decía que ciertos animales, formados, según creía él, espontáneamente en la tierra o en el agua, habían nacido de la corrupción. El poder que tiene la podredumbre para engendrar es una creencia ingenua que responde al horror, mezclado con atracción, que esa podredumbre despierta en nosotros. Esta creencia está en la base de lo que fue nuestra idea de la naturaleza, de la naturaleza mala, de la naturaleza *que da vergüenza*: la corrupción resumía ese mundo del cual hemos salido y al cual volvemos; en esta representación, el horror y la vergüenza estaban ligados a la vez a nuestro nacimiento y a nuestra muerte.

Esas materias deleznable, fétidas y tibias, de aspecto horroroso, donde la vida fermenta, esas materias donde bullen huevos, gérmenes y gusanos, están en el origen de las reacciones decisivas que denominamos náusea, repulsión, asco. Más allá de la aniquilación que vendrá y que caerá con todo su peso sobre el ser que soy, que espera seguir siendo, y cuyo sentido mismo es, más que ser, el de esperar ser (como si yo no fuera la *presencia* que soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así puedo presentir —y vivir en la espera- esa purulencia multiplicada que celebra en mí anticipadamente el triunfo de la náusea [Bataille, 2002: 60-61].

En otras palabras, el horror ante lo asqueroso viene del sentimiento de ser ¡imitadamente vivos, pues nuestra muerte alimenta la vida de la naturaleza asquerosa (que nos avergüenza). A su vez, nuestra vida viene de lo que rechazamos con horror. Por tanto, en última instancia, el ser es aquella cosa que niega ser, que esconde.

G.H. presiente todo esto en la cucaracha y sabe que la transgresión de la ley es la que la conduce a dicho horror, de la que ya nadie la puede salvar. Así, prestándonos las palabras del *Zohar*, se puede decir que "... aquel que entra en la impureza es llevado más allá en ella y queda desprovisto de ayuda celestial. Así, cada uno es empujado hacia el camino que toma" [de León: 40]. G.H. ha tomado el camino de la raíz, de la vida cruda y sin "gusto" (ni salado ni dulce) alguno.

Pero este descubrimiento es una transgresión que tiene como fin la entrega, puesto que es la inmolación del ser discontinuo de G.H.: es su acto de entrega a lo divino. Y es que, desde el punto de vista de los cabalistas,

El Universo en su totalidad rezuma un mismo y único sistema que funciona según una causalidad descendente —energías divinas producen el nacimiento de las cosas- o ascendiente —las acciones de los seres humanos, que pueden enriquecer la energía divina asegurando la regulación del Universo. La creación, pues, no es un fenómeno acabado; cada día Dios renueva el proceso, insuflando la energía vital. Por su parte, el ser humano debe sacar de sí mismo algo para darle a Dios motivos para que siga con su eterna creación [Santoni: 67].

En este sentido, el sacrificio de G.H. al comer la cucaracha implica su muerte, la entrega de sí al insecto, para que Dios continúe con su eterna creación:

Él quería que yo fuese con Él el mundo. Quería mi divinidad humana, y eso había comenzado por un despojamiento inicial de lo humano construido. Yo ya había dado el primer paso (...) una cucaracha es mayor que yo porque su vida se entrega tanto a Él, que ella viene del infinito y va hacia el infinito sin saberlo, jamás es discontinua [p. 105].

Así, pues, G.H. sacrificará su humanidad para dársela a Él, quien se la pide — "Recibe nuevamente aquello que pusiste en mí", dice el *Zohar* [p. 98]-. Lo hace despojándose de su humanidad y haciéndose uno con un ser que es continuo siempre, con un ser que pertenece al infinito, como Dios. Pero, para Lispector, lo que el hombre le da de sí a Dios para que siga creando, no necesariamente implica la humanidad en sí, sino que las pequeñas cosas también son válidas. Así, como ya se vio, en *Un soplo de vida* dice: "Un hombre imaginó a Dios e hizo una silla: en esa silla debe de haber un poco de la energía de ese hombre. Tal es el espíritu de las cosas hechas, cosas vividas" [Lispector, 2001b: 121].

Por otro lado, existen otras transgresiones de G.H. al judaísmo. Por ejemplo, para esta religión la muerte es, en cierto modo, un estado de impureza; por ello, la religión exige que, al despertar, se realice una oración (que dura media hora) como purificación, ya que el sueño es entendido como una pequeña muerte. Para G.H. esta pequeña muerte (estado de impureza) es beneficiosa, pues le permite despertar con una capacidad enorme de "meditación visual", como ella lo afirma. Dicha meditación es el encuentro con "una inmensidad"¹³. Ocurre que llega un momento en el que la protagonista se encuentra exhausta por la "verdad de un sueño [que] estaba sucediendo sin la anestesia de la noche" (p. 85); por tanto, se deja tomar por "el poder de equilibrio de una cucaracha que se adormece en la superficie de cal de una pared" y queda dormida. Al despertar no dice una oración, sino que busca, como se dijo, una inmensidad. La encuentra, puesto que asiste a la "prehistoria de un futuro" (p. 89) y asiste a todo el universo con su sola meditación, sin palabras: lo cual evita el peligro de pensar dirigida por un objeto (p. 93). Es aquí donde se da el ya mencionado éxodo espiritual de nuestra narradora.

Siguiendo con el tema del sueño, G.H. vive otro sueño más; un sueño durante la vigilia, que se funda en el placer y lo orgiástico. Es, por tanto, un sueño transgresor. Ocurre que roba a un caballo que pertenece al "rey del *sabbat*" (p. 106). Lo hace mientras todos duermen y realiza, junto con el animal, un sacrificio, que, de alguna manera, se da en un ritual orgiástico o erótico entre ambos.

Esta parte de la novela se la puede entender mejor si nos remitimos al relato "Seco estudio de caballos", en el que la narradora califica al caballo como "rey de la naturaleza" [Lispector, 2002: 385]. Dicha narradora cuenta que escucha, durante la noche, los relinchos y los trotes de estos animales y a una yegua que "abría los ojos

¹³ La meditación para Lispector tiene connotaciones significativas; por ejemplo, el narrador de su libro *La hora de la estrella*, en la dedicatoria, dice: "... en fin, qué hacer sino meditar para caer en aquel vacío pleno que sólo se alcanza con la meditación. (...) Medito sin palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir". Así, pues, la meditación es la manera de habitar en el espacio de la nada (o del "vacío pleno", en el que el ser sólo es), prescindiendo de las palabras, pues ellas no ayudan sino, como dice Lispector, confunden, ya que —apoyándonos en Macedonio Fernández— las palabras establecen una distancia entre lo creado en la mente (en la meditación) y lo expresado: las palabras, dice Fernández, no son la imágenes en sí, sólo las suscitan en el que las escucha.

como si estuviera rodeada por la eternidad"; lo cual hace que desee ser un caballo. Lo logra, gracias a los misterios de la noche y porque roba al caballo de caza de un Rey —caballo que la llama cada noche sin que ella pueda resistir a la atracción del infierno-. Como a la yegua, la madrugada descubre a la narradora "sin saber jamás lo que hice, al lado de la enorme y cansada cabeza del caballo" [Ib.: 389].

G.H., como la narradora del relato, tiene un encuentro erótico con "el rey de la naturaleza" y, al hacerlo, cae en "la tentación del placer. La tentación es comer directamente en el origen. La tentación es comer directamente en la ley" (p. 106). En este sentido, vive una especie de relación erótica con lo más libre y más cercano a lo ilimitado. Y es que el caballo es:

... la libertad tan indomable que se torna inútil aprisionarlo para que sirva al hombre: se deja domesticar, pero con unos simples movimientos de sacudida rebelde de cabeza —agitando las crines como una cabellera suelta demuestran que su íntima naturaleza es siempre bravía, límpida y libre [Lispector, 2002: 384].

Ahora bien, G.H. pone en relación al caballo con el *sabbat* y, al final, dice: "Me estaba comiendo a mí misma, que también soy materia viva del *sabbat*" (p. 107). Ocurre que el *sabbat* es el día de cesación y de descanso después de la creación y, cuando G.H. se torna en la materia viva de ese día y además se la come (se come a sí misma), lo que realiza es una reinterpretación de la Creación y del descanso, puesto que le rinde honor, pero no descansando, sino, al contrario, interiorizándose de él a través del derroche de vitalidad, a través de la animalidad; en este caso el más vital de la naturaleza.

Por otro lado, los cabalistas sostienen que el mundo se mantiene por la armonía entre varios elementos, entre ellos, lo femenino y lo masculino. La relación amorosa o, mejor, erótica —pues "el sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite" [Bataille, 2002: 135]- con el caballo, aunque pareciera ser anárquica, es en el fondo una forma que G.H. encuentra para mantener dicha armonía: no sólo equilibra lo femenino y masculino, sino que, también, retorna a la

relación entre lo humano y lo natural: la relación de lo civilizado (mundo con lenguaje) y lo salvaje (mundo violento y silencioso).

En efecto, en *Lispector*, la relación entre lo salvaje y lo civilizado llega al límite, pues, además de G.H. y la cucaracha, tiene otros relatos en los que los personajes se entregan a lo animal. Por ejemplo, en "El búfalo", la protagonista va al zoológico porque odia a un hombre "cuyo solo crimen era el de no amarla", entonces, va a ese parque "sola a buscar su violencia" [*Lispector*, 2002: 143]. La busca en todos los animales, hasta que se encuentra con el búfalo:

Y los ojos del búfalo, los ojos miraron sus ojos. Y fue intercambiada una palidez tan honda que la mujer se entorpeció adormecida. De pie, en un sueño profundo. Ojos pequeños y rojos la miraban, Los ojos del búfalo (...). El búfalo estaba tranquilo. Lentamente la mujer negaba con la cabeza, espantada por el odio con que el búfalo, calmo de odio, la miraba (...). Inocente, curiosa, entrando cada vez más hondo dentro de aquellos ojos que sin prisa la miraban (...) sin querer ni poder huir, presa del mutuo asesinato (...). Presa, mientras resbalaba hechizada a lo largo de las rejas. En tan lento vértigo que antes de que el cuerpo golpeará suavemente, la mujer vio el cielo entero y un búfalo [Ib.: 149].

La mujer queda presa de la mirada de lo animal; una mirada altérica, salvaje y violenta —de lo que se hablará en detalle en otro capítulo—. Esa mirada llega al límite y, al traspasarlo, ella se entrega al búfalo. Ocurre que allí encuentra una forma de "autoemancipación": los cabalistas conciben la idea del exilio y la transmigración del alma como una forma de expiar la caída de Adán; este exilio busca la "restitución de todas las cosas en Dios" [Scholem, 1996: 234]. La protagonista de este cuento se exilia de su alma humana con el fin (transgresor) de restituir su alma salvaje, aquella que responde a su sentir más profundo: el odio. Si para los cabalistas el exilio es una forma de buscar la redención, para la protagonista el exilio es una forma de buscar la continuidad.

Otra de las transgresiones a la mística es el hecho de que G.H. es mujer. En la historia de la doctrina judía, como en la de su misticismo, no figuran las mujeres. Ello se debe, seguramente, a que "lo demoníaco, según los cabalistas, es producto

de la esfera femenina", la mujer tiene una "naturaleza demoníaca" [Ib. Scholem: 43]. G.H. parece ser consciente de su situación y, pese a eso, se atreve a enfrentarse a los misterios de lo divino:

se referían a mí como a alguien que hace esculturas que no serían malas si hubiese trabajado menos como aficionada. Para una mujer, esa reputación es socialmente mucho, y me ha situado, tanto para los demás como para mí misma, en una zona que socialmente se halla entre mujer y hombre. Lo cual me dejaba mucho más libre para ser mujer, ya que no me ocupaba formalmente de sedo [Lispector: 23-23].

Debido a su actividad, el arte, socialmente G.H. tiene más libertad que cualquier mujer; es decir que puede prescindir de roles que socialmente debe tomar una mujer. Esta libertad la hace más demoníaca, ya que ella es mujer independientemente de roles y características impuestas por la cultura. En este sentido, G.H. es mujer en su forma más pura, lo es en sí misma sin elementos externos que la constituyan como tal. Es en esta *pureza demoníaca* que puede acercarse más a la raíz, la cual es, como lo afirma la propia protagonista, infernal. Por ello, cuando dice que está en un infierno, quiere decir que está más cerca de sí misma, lo cual implica estar más cerca de la raíz —recordemos que conocer el proceso creador implica volver a las raíces y que, para muchos místicos lo divino se encuentra en uno mismo.

Hasta aquí, pues, el misticismo judío y las transgresiones de G.H. Ahora conviene ver lo mismo pero desde la simbología de la religión católica. Ambas religiones nos dan pautas sobre las prohibiciones que necesariamente deben ser suspendidas por G.H. para vivir lo sagrado.

1.2.2. Transgresión del cristianismo

Los místicos y G.H. mística

El misticismo cristiano tiene una historia muy larga y, en general, está relacionado con aquello que escapa de lo institucional, pues pretende "replantear su espiritualidad desde una casi secreta interioridad e independencia de criterio" [Siles, 2003: 104]. Los místicos, como afirma de Certeau, trazan "verdades que se escabullen [de las] autoridades", realizando así "un tratamiento distinto de la tradición cristiana" [p. 25]. Y es que el cristianismo, cuidando su espacio de poder (basado en el trabajo y la obediencia a las jerarquías de la Institución), se opone a todo aquello que implica desorden, es decir, a todo derroche vital, cifrado en la violencia. Entonces, paradójicamente, la religión se opone a la violencia haciendo hincapié en la vida de trabajo y de oración, y ello, a la vez, despierta en los místicos tanta pasión que los empuja a la muerte: "sólo la religión asegura un consumo que destruye la propia sustancia de aquellos a quienes anima" [Bataille, 1999: 61].

De esta forma, el cuerpo también toma una especial importancia para los místicos, pese a que el cristianismo lo pone en último plano por ser un obstáculo del espíritu debido a sus deseos (que llevan a la violencia interior). Para los místicos el cuerpo adquiere importancia en la medida en que, por su mortalidad, es posible hacerle violencia y sacrificarlo al mundo de la continuidad (Bataille). Su sacrificio es, pues, uno de los actos más violentos y más condenados por el cristianismo:

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica (...) El movimiento de la *carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo (...) *la carne* es la expresión de un retorno a esa libertad amenazante [Bataille, 2002: 97].

El sacrificio es, pues, una tentación: "La tentación es el deseo de desfallecer y de prodigar las reservas disponibles hasta el límite en que se pierde pie" [ib.: 245].

Es así que todo este movimiento de la violencia está impulsado por el deseo. El deseo constituye el hilo que une al hombre con lo Otro: "...*el deseo*, precisamente, es esta relación con la imposibilidad, esto es, la imposibilidad que se convierte en relación, la misma *separación*..." [Blanchot, 1996: 92]. Y es que si no existe separación, entonces no existe deseo. Dicha separación promueve la búsqueda y esa búsqueda implica sufrimiento, puesto que va detrás de lo altérico y detrás de un imposible.

Así, el deseo de Dios se identifica con el deseo de nada, que es, también el deseo de todo, pues "se define por el desvanecimiento de sus objetos. Es a la vez *nihil volo* ('no quiero nada') y "no quiero sino a Dios" [de Certeau: 199].

puesto que no tiene objeto particular y no 'se refiere' a *nada*, (...) se convierte en su contrario —no querer nada- y ocupa así todo el campo, positivo y negativo, del querer. El querer sólo se estabiliza (en la afirmación o en la negación) cuando se asocia a un objeto particular ("quiero" o "no quiero" *eso*), y por consiguiente, cuando hay una distinción entre un sujeto particular ("yo") y un objeto particular ("eso"). Una vez que se le quita ese lazo con una singularidad, el querer se vuelve sobre sí mismo y se identifica con su contrario. "Querer todo" y "querer nada" coinciden [ib.: 202].

El deseo es, entonces, un acto de renuncia y a la vez de entrega. Junto a los místicos, G.H. desea eso, nada.

El cristianismo y la transgresión

Como se dijo, los místicos tienen un halo de peligro para el cristianismo, puesto que están lanzados a una experiencia prohibida, violenta. Entonces, es preciso hablar acerca de la transgresión en el marco específico de esta religión. Para Bataille este término implica lo que para el cristianismo implica el pecado -"... en los límites del cristianismo, lo que yo llamo la transgresión se llama el pecado" [Bataille, 2002: 267]-. Ocurre que, para nuestro ensayista, lo sagrado, o la continuidad, se constituye de seres angélicos como también de seres demoníacos-transgresores. Sin embargo, el cristianismo echa afuera y ubica como profano a todo

aquello que está del lado demoníaco. Por tanto el pecado es lo que se sale de lo aceptado como angélico, como el Bien:

El diablo, esto es, el ángel o del dios de la transgresión (de la insumisión y de la sublevación), era arrojado fuera del mundo divino. Aunque era de origen divino, en el orden de cosas cristiano (...) la transgresión ya no era el fundamento de su divinidad, sino el de su caída. El diablo caído había perdido el privilegio divino, que sólo había poseído para perderlo ...
 ... El ámbito de lo sagrado se reduce al del Dios del Bien, cuyo límite es la luz; y en ese ámbito ya no queda nada maldito [Ib.: 127-129].

En este sentido, G.H. retoma lo expulsado por el cristianismo y se ubica en el "polo demoníaco"; desde allí recupera la parte olvidada del mundo sagrado:

Hasta entonces, mis sentidos viciados habían estado mudos para el sabor de las cosas. Pero mi más arcaica y demoníaca de las sedes me había llevado subterráneamente a destruir todas las construcciones. La sed pecaminosa me guiaba (...) Pero es la alegría más primordial. Y sólo ésta, ¡por fin!, ¡por fin! Es el polo opuesto del sentimiento-humano-cristiano. Por el polo de la más primordial alegría demoníaca, yo distinguía remotamente y por vez primera que existía realmente un polo opuesto [p. 85].

Aquí se ve que G.H., abiertamente, toma la posición de la parte expulsada-caída. Le devuelve el "privilegio divino" que el cristianismo retiró. Y es que desde este polo siente "el sabor de las cosas" desde sí misma, desde su ser más arcaico, el cual había estado olvidado por los vicios del "sentimiento-humano-cristiano": vicios en cuanto que es un sentir defectuoso, ya que ha sido adquirido por la costumbre de habitar dentro lo que ella llama el "sistema humano": un mundo con belleza que ceba la violencia, que la esconde y se apoya, más bien, en la vida moral, como dice G.H. y como se verá en detalle en otro capítulo. Entonces, sólo desde el "polo opuesto" podrá acercarse de manera directa a lo sagrado, puesto que sentirá el sabor de las cosas sin ningún tipo de gusto-adquirido en el mundo viciado.

Esta ubicación en el polo demoníaco no es solamente una transgresión del cristianismo, sino también de la mística de esta religión, ya que, aunque se podría decir que los místicos también buscan los sabores desde sí mismos, no ubican lo demoníaco en el ámbito de lo divino. Al contrario, siguiendo el imaginario cristiano, lo expulsan fuera; así se ve con santa Teresa de Jesús:

... son las almas que no tienen oración como un cuerpo con perlesía o tullido, que aunque tiene pies y manos no los puede mandar, que así son; que hay almas tan enfermas y mostradas a estarse en cosas exteriores, que no hay remedio ni parece que pueden estar dentro de sí; porque ya la costumbre la tiene tal de haber siempre tratado con las sabandijas y bestias que están en el cerco del castillo, que ya casi está hecha como ellas... [de Jesús, 1957: 8].

Y más adelante:

Cierto, pasa el alma aquí grandes trabajos, en especial si entiende el demonio que tiene aparejo en su condición y costumbres para ir muy adelante: todo el infierno juntará para hacerle tornar fuera [Ib.: 22].

Las moradas de la Santa es un libro que trata sobre las "habitaciones" que existen en el "castillo interior" del alma; cada morada implica realizar trabajos y vencer obstáculos hasta llegar a la séptima morada, donde habita Cristo hecho hombre. En las últimas citas, se ve que tanto el demonio como las sabandijas y las bestias están fuera del Castillo y —como se ve en la segunda cita— éstas harán lo posible por halar hacia fuera al alma. Entonces, como se dijo, todo lo malo, lo demoníaco y lo feo debe estar fuera del ser con el fin de que se acerque a lo sagrado (Bien).

Si bien Lispector ubica a sus personajes en el polo opuesto y comete, así, transgresiones, de la misma manera los místicos realizan estos escapes de la Institución. Ocurre que "la empresa mística (...) está determinada ante todo por el movimiento que reorganiza el saber" y, así, se constituye en un "murmullo innombrable [que] da su fuerza, a veces seductora y otras veces terrible, a una alteridad en la vida del espíritu" [de Certeau: 128]. Debido a ello, deben buscar maneras de protegerse, y, según de Certeau, lo hacen amparándose en la aprobación de autoridades eclesiásticas y, también, con citas bíblicas. Por ello en *Las moradas* leemos frases como: " Si alguna cosa dijere que no vaya conforme a lo que tiene la santa Iglesia Católica Romana, será por ignorancia y no por malicia" [de Jesús: 4]; o también:

Siempre en cosas dificultosas, aunque me parece que lo entiendo y que digo verdad, voy con este lenguaje de que "me parece"; porque si me engañare, estoy muy aparejada a creer lo que dijeren los que tienen letras muchas.

Porque aunque no hayan pasado por estas cosas —experiencias límite-, tienen un no sé qué grandes letrados, que como Dios los tiene para luz de su iglesia, cuando es una verdad, dásela para que se admita [Ib.: 64].

Se ve, pues, que santa Teresa afirma que los letrados de la Iglesia son la luz de la misma por sus conocimientos verdaderos. Pero no es que la Santa tenga más fe en los letrados que en su experiencia, sino que, como dice de Certeau, "ella maneja a esos *letrados* tomándolos por la punta de la nariz" [p. 227]. Pero, de todos modos, los discursos místicos "sin haber surgido de las autoridades, deben manifestar el mismo Espíritu que ellas. La fuente que nació sorpresivamente en el sótano tiene que ampararse con el mismo Nombre de la casa en que apareció" [Ib.: 215].

El "sótano" trae a colación el cuarto en el que G.H. tiene la experiencia. El cuarto de Janair, la empleada, está ubicado en "los bajos fondos" de la casa de la protagonista. Es un espacio que está en "la zona trasera" del edificio y, por la descripción de G.H., se puede entender que es aquello que la fachada la esconde: oculta lo feo, lo desordenado de la estructura; como si esa parte de la casa constituyera los intestinos (la carne) de dicha fachada blanca.

Pero de este espacio se hablará en otro capítulo. Ahora es preciso retornar a la mística cristiana y referirnos a un tema pendiente, la escritura. Uno de los elementos que se destaca a primera vista es el erotismo de los discursos místicos cristianos. Siles se pregunta por qué los místicos, que han renunciado a los placeres y al mundo, "eligen el imaginario sexual para decir" lo que es opuesto al mundo, a lo carnal. Y responde que "la respuesta o una posible respuesta podríamos encontrarla en la imposibilidad de representar la 'inefabilidad' de la experiencia mística". En este sentido "la imaginación erótica es pues para los místicos un modo de significar y no la representación de la experiencia erótica en sí" [Siles: 103]. Así también nos lo explica santa Teresa:

Ya tendréis oído muchas veces que se desposa Dios con las almas espiritualmente (...) Y aunque sea grosera comparación, yo no hallo otra más que pueda dar a entender lo que pretendo que el sacramento del matrimonio. Porque aunque de diferente manera, porque en eso que tratamos jamás hay cosa que no sea espiritual (esto corpóreo va muy lejos, y los contentos espirituales que da el Señor y los gustos, al que deben tener los que se desposan, van mil leguas lo uno de lo otro) [pp. 80-81].

Las palabras amorosas de los místicos se refieren, entonces, solamente a Dios y al matrimonio puramente espiritual, como aquí recalca santa Teresa y como san Juan de la Cruz entiende su famoso poema, "Cántico espiritual", donde el alma (la Esposa) se desposa con Cristo (el Esposo). Veamos un pequeño ejemplo:

Esposa
¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?

Esposo
Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del amado [de la Cruz, 1973: 15-21].

Pero, a diferencia de los santos, G.H. no ha renunciado a los placeres, sí al mundo que tiene una belleza (un gusto) que esconde la violencia, pero, por eso mismo, no ha renunciado a los placeres o a lo corpóreo. Entonces, su escritura es erótica como la de ellos, pero se dirige a un tú masculino-humano, a quien le habla con palabras amorosas mientras le cuenta su experiencia. El lenguaje amoroso de la protagonista hacia su compañero se debe a que este tú le permite caer a un abismo en el que comprende lo que es el amor:

Mientras escriba y hable, voy a tener que fingir que alguien está estrechando mi mano...
Su invención procede de tal idea de amor, como si la mano estuviera realmente sujeta a un cuerpo que, si no veo, es por incapacidad de amar más [p. 17].

De esta manera, al recibir el relato, el interlocutor de G.H. le da sentido a la experiencia. De este tú y de sus sentidos se hablará en detalle en el siguiente capítulo. Pasemos, ahora, a otro aspecto importante del misticismo cristiano.

La vida y la muerte en la experiencia mística cristiana

Como se decía, G.H. y los místicos tradicionales rechazan el mundo por ser opuesto a Aquello que desean. Por su parte, santa Teresa y san Juan dejan el mundo porque en él sólo existe la falsedad de los placeres y riquezas mundanas: "... que todo el mundo está lleno de falsedad, y estos contentos (que le pone el demonio), de trabajos y cuidados y contradicciones; y le dice que esté cierto que fuera de este castillo no hallará seguridad ni paz..." [de Jesús: 21]. En cambio, G.H. abandona el mundo porque en él no encuentra el polo demoníaco de manera transparente, sin vicio alguno. En este sentido, el mundo no le ofrece el sentido verdadero de la vida, al contrario, afirma que su vida anterior, mundana -por ponerle un nombre- existía entre comillas, ya que tenía un sentido impuesto; cuando, en realidad, el verdadero sentido es el no-sentido, la simple existencia.

Así, durante la experiencia límite, los místicos entregan su vida a algo que consideran más verdadero y mueren por ello. Ante la visión de la cucaracha, G.H. llega a hacerse cucaracha (muere la persona) y, de esta forma, abandona el mundo, aunque sea momentáneamente:

Un no sé qué de dulce, de secreto y de doloroso prolonga en estas tinieblas animales la intimidad del fulgor que vela en nosotros. Todo lo que finalmente puedo mantener es que tal visión, que me hunde en la noche y la desmesura, me acerca al momento en que ya no duraré más, la distinta claridad de la conciencia me alejará al máximo, finalmente, de esta verdad incognoscible que, de mí mismo al mundo, se me aparece para hurtarse [Bataille, 1999: 26].

"Yo había mirado la cucaracha viva y en ella había descubierto la identidad de mi vida más profunda" (p. 48), dice G.H. Así, siguiendo a Bataille, las tinieblas animales siempre están en el ser y salen a la luz en el momento de arrobamiento, haciendo de esta muerte una vida, una duración. Duración que termina cuando acude la conciencia, la que hurta al ser para el mundo, para lo discontinuo.

De esta manera, renunciar al mundo significa entregarse a la muerte, entregar el cuerpo a la muerte:

Lo que se formula como rechazo del "cuerpo" o del "mundo", lucha ascética, ruptura profética, no es sino la elucidación necesaria y preliminar de un estado de hecho a partir del cual comienza la tarea de ofrecer un cuerpo al espíritu, de "encarnar" el discurso y de dar lugar a una verdad. Contrariamente a las apariencias, la carencia se sitúa no del lado del que causa la ruptura (el texto), sino del lado de lo que se "hace carne" (el cuerpo). *Hoc est corpus meum*, "Esto es mi cuerpo": este *logos* central recuerda a un desaparecido y llama a una efectividad. [de Certeau: 98]

G.H. no entrega su cuerpo al Cuerpo de Cristo, sino al cuerpo de una cucaracha, pues pasa por encima de su humanidad (opuestamente distinta a la del animal) venciendo el asco y, simbólicamente, disuelve su carne en la del insecto. De esta manera, su discurso, como dice de Certeau, se encarna, se hace, dando "lugar a una verdad": G.H. descubre la vida en lo más ínfimo, en aquello que sólo es; así, el insecto "...por oposición al Altísimo, él es el Ínfimo; y, sin embargo, se encuentra en la más obsesiva de las proximidades" [Foucault, 2000: 69]. Entonces, a través de la cucaracha se efectiviza el "*logos* central": por la escritura, la narradora da su cuerpo a una presencia que, en el mundo, "recuerda a un desaparecido":

¡Yo no quiero perder mi humanidad! Ah, perderla duele, amor mío, cómo abandonar un cuerpo aún vivo y que se niega a morir como los trozos cortados de una lagartija.
Pero ahora es demasiado tarde. Yo habría de ser más grande que mi miedo, y habría de ver de qué estaba hecha mi humanización anterior [p. 119].

Sin embargo, algo que se repite tanto en los místicos como en G.H., es la superación del miedo a la muerte. La muerte se da —como se vio al principio de este capítulo— por la fascinación, sin ella (sin el deseo) el ser permanecería en sí mismo. El deseo en G.H. además está relacionado al origen. Origen en el sentido de lo prohibido, pues -como se vio en el capítulo de la religión judía— es violento debido a que contiene a la raíz, la cual está hecha del fruto del bien y del mal: "La tentación del placer. La tentación es comer directamente en el origen" (p. 106). La cucaracha es origen y mueve el deseo de G.H., de modo que, se puede decir que el deseo en Lispector es vida y búsqueda:

Necesitar es siempre el momento supremo. Del mismo modo que la más arriesgada alegría entre un hombre y una mujer se produce cuando la grandeza de la necesidad es tal, que uno se siente agonía y espanto: sin ti no podría vivir. La revelación del amor es una revelación de carencia; bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el lacerante reino de la vida [p. 126].

En la Biblia, la cita a la que hace alusión G.H. dice así: "Bienaventurados los que tienen espíritu pobre, porque de ellos es el Reino de los Cielos" [Mateo 5, 3]. Y, sin embargo, nuestra protagonista, re-escribiendo la Ley, ubica la felicidad última en el "lacerante reino de la vida". Vida que se da por ser pobres de espíritu en cuanto carencia, en cuanto la falta del otro. Por tanto, el deseo de G.H. se diferencia del de los místicos tradicionales porque mientras que el de éstos es un deseo espiritual, un deseo de que su alma se una a Cristo por medio de la búsqueda del Reino de los Cielos, el deseo de G.H. busca a Cristo desde el reino de la vida, el reino de lo ínfimo y de lo que está prohibido en las Escrituras. G.H. dice: "Entonces... entonces, por la puerta de la condenación comí la vida y fui comida por ella. Comprendía yo que mi reino es de este mundo" (p. 99).

El extraño misticismo de G.H.

Conviene ahora ver cómo es el misticismo de G.H. y en qué más se diferencia del de los místicos tradicionales. Como se dijo anteriormente, los místicos, al ser un peligro para la institución católica, buscan ampararse en citas bíblicas y en la aprobación de autoridades eclesiásticas. En algunos casos, G.H. toma citas bíblicas, pero más que con el fin de ampararse en ellas, con el propósito de re-interpretarlas. En otros casos, en cambio, no cita ni parafrasea la Biblia, sino que la rodea —como se vio en el ejemplo de que son bienaventurados los que habitarán el "lacerante reino de la vida"- y, al hacerlo, se ubica en un terreno peligroso, de vértigo, puesto que no está sobre la Ley, pero tampoco está libre de ella: está al borde del abismo.

Y es que pareciera que Lispector piensa como Blanchot, cuando él afirma que "la palabra de Dios necesita del hombre para convertirse en problema del hombre" [Blanchot, 1996: 43]. G.H. hace de la Palabra un problema humano y la transforma

de manera que habite en su reino, el reino del mundo. "Lo esencial no es, pues la transgresión de un orden (que, en efecto, se impone distinguiendo siempre los lugares), sino la pérdida de lo definido en un *no-lugar...*" [de Certeau: 58]. Este no-lugar es el espacio peligroso del abismo, el de estar y no estar en la Ley. G.H. lo hace utilizando el orden establecido, es decir, si -como se vio en el capítulo de la transgresión del judaísmo- la Biblia no dijera que está prohibido comer animales inmundos, el acto de G.H. no tendría sentido; ella necesita de la ley para darle un vuelco y hacerla palabra humana, problema del hombre en su vida. Este es el movimiento de la prohibición y la transgresión, como se vio al principio de este capítulo.

En esto se diferencia de los místicos tradicionales, ya que ellos intentan siempre ir de la mano de Dios, puesto que afirman que esperan escuchar los dictados de Él para escribir sus experiencias, esperan que Él les enseñe en el camino de la escritura. Así, por ejemplo, santa Teresa dice: "Plegue a Él que acierte yo a declarar algo de cosas tan dificultosas; que si Su Majestad y el Espíritu Santo no menean la pluma, bien sé que será imposible" [p. 84]. En este sentido, se podría decir que G.H. es "autodidacta", ya que realiza el aprendizaje de lo que es Dios (al menos para ella) sola o, más bien, tomada de una mano humana.

Otra diferencia entre los místicos y G.H. es la percepción de Dios. Para los santos dicha percepción pasa por la belleza y la naturaleza armónica (lo cual no implica que su encuentro sea armónico o carente de violencia y dolor):

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras.

Pregunta a las criaturas

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado,

decid si por vosotros ha pasado! [de la Cruz: 16].

Aquí se ve que la búsqueda del Amado es por bosques y junto a criaturas, en general, hermosas y que, además, dan al lector una sensación de luz. Mientras que para G.H. la percepción de lo divino pasa por lo más pequeño y feo, por aquello repugnante para cualquiera, es un "acogimiento físico de lo rechazado del otro" [de Certeau: 61]. Asimismo, el espacio no está cargado de criaturas ni es un bosque, sino que es un espacio totalmente vacío, tan vacío que, desde el inicio, incomoda a G.H. y que, además, sólo deja ver en su pleno ser a la luz de sol.

Por otro lado, los santos sienten que la vida es amarga y encontrar a Dios también tiene un camino amargo (doloroso), pero la visión de Él es dulce:

¡Ay, qué vida tan amarga
do no se goza el Señor!
Porque si es dulce el amor,
no lo es la esperanza larga:
quítame Dios esta carga,
más pesada que el acero,
que muero porque no muero [de Jesús: 184].

La vida para G.H., a diferencia de santa Teresa, no es amarga y espera de ella ciertos placeres, incluso después de la experiencia mística: "De algo estoy segura: si llego al final de este relato, iré, no mañana sino hoy mismo, a comer y a bailar al Top-Bambino, necesito condenadamente divertirme y distraerme (...) esta noche va a ser recuperada mi vida cotidiana, la de mi alegría corriente..." (p. 133). Pero, al contrario, para la protagonista el amor (amor verdadero hacia Dios o hacia el otro) no es dulce, es más bien neutro, insípido —como se verá en el siguiente capítulo.

Pugna con la ley

Foucault señala que "si estuviera presente en el fondo de uno mismo, la ley no sería ya ley, sino la suave interioridad de la conciencia" [p. 43]. Es decir que las leyes son ajenas al ser, vienen a él desde fuera. El cristianismo impone muchas leyes, desde dogmáticas (como creer en el Misterio de la Santísima Trinidad o en la

virginidad de María), hasta prácticas (como los Diez Mandamientos). Muchas de ellas son leyes que se oponen a la violencia inherente al hombre —la libertad, el deseo de probar- y exigen su bondad. Y, sin embargo, como ya se mencionó, no es precisamente lo legal ni la bondad aquello que conduce a G.H. hacia Dios -y lo mismo ocurre con los místicos, pues aunque ellos conocen muy bien las leyes del Evangelio, se lanzan a lo violento-. Y es que "... la relación con el Infinito no es un saber, sino un Deseo" [Levinas, 2000: 78] y el deseo escapa a toda ley, pues se lanza al espacio de la libertad. Y la libertad está del lado del mal: "el mal pertenece al drama de la libertad humana" y nombra "lo amenazador, [lo que] sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar" [Safranski, 2000: 13-4].

Entonces, para G.H. la libertad está relacionada a lo infernal, a una alegría destructora, que se va contra todas las formas posibles, incluso la forma humana; para ello debe caer en la tentación de conocer el secreto: **llevar el escape/destrucción de la forma hasta el límite: la muerte.**

Como sabemos, la muerte es una transgresión, puesto que implica una ruptura con el mundo discontinuo (de la forma). Ocurre que la forma da estabilidad al mundo, cada cosa es lo que es dentro de su espacio y, por ello, pertenece a la Razón, pues "el pensamiento racional es un pensamiento que se encuentra con una realidad estable, coherente" [Levinas, 1994: 159]. G.H. se enfrenta a este pensamiento y, cuando ve a la cucaracha saliendo de la oscuridad del ropero, destruye:

El miedo enorme me perturbaba toda. Vuelta hacia mi interior, como un ciego ausculto su propia atención, me sentía por vez primera toda habitada por un instinto. Y me estremecí de gozo extremo como si por fin estuviese fijándome en la grandeza de mi instinto que era ruin, total e infinitamente dulce, como si por fin experimentase, y en mí misma, una grandeza mayor que yo. Me embriagaba por vez primera con un odio tan limpio como una fuente, me embriagaba con el deseo, justificado o no, de matar [pp. 44-45].

El deseo de matar embriaga de goce a G.H., pues siente en sí misma algo más grande que ella, es decir, ella se amplía, rompe su forma, por el placer o deseo de matar, de destruir. Este deseo de destrucción de la cucaracha es el comienzo de

la negación del mundo de la forma. Y debe destruirlo porque con ello viene aquello que G.H. busca, aquello que esconde el mundo, aquello que es violento. Por tanto, la forma "no puede ser restituida al orden divino más que por su destrucción, en tanto que es una cosa. Esto supone la posición de lo divino en un ser susceptible de ser realmente (físicamente) suprimido" [Bataille, 1999: 87]. Y en la novela lo divino se ubica primero en la cucaracha y, luego, en G.H., ambos seres susceptibles de ser suprimidos, destruidos o, como sucede con la protagonista específicamente, despersonalizados.

Ahora bien, para percibir la violencia de lo sagrado hay que destruir verdades anteriores y ello implica destruir también dogmas y leyes cristianas; sólo así es posible armar leyes propias. Esto se ve en *Las manzanas en la oscuridad*, obra en la que Martim comete un crimen y, a partir de él, rearma su existencia de hombre. Y la rearma partiendo de lo más ínfimo, pues primero se relaciona con piedras, luego con plantas, después con ratas, vacas y, finalmente, con los seres humanos. Esta reconstrucción insta una nueva manera de entender al otro. Veamos:

Claro que se le ocurrió que estaba invirtiendo lo que había sucedido. Que no había cometido un crimen para darse la oportunidad de saber qué quiere un hombre, esa oportunidad nace casualmente con el crimen. Pero procuró ignorar el incómodo sentimiento de mistificación: él necesitaba ese error para continuar adelante, y lo usó como instrumento. Y pasando por encima de su confusión, el hombre intentó por fin abordarse. Con un suspiro se abordó en términos claros y pensó:

Que no había cometido un crimen vulgar.

Pensó que con ese crimen había ejecutado su primer acto de hombre. Sí. Valientemente había hecho lo que todo hombre tenía que hacer una vez en su vida: destruirla.

Para reconstruirla en sus propios términos [Lispector, 2003: 136].

Aquí se ve que la destrucción, el crimen, permite saber cuál es el deseo del hombre. Ocurre lo mismo con G.H., sólo después de matar a la cucaracha, sabe qué busca con ese acto y qué encontrará en el insecto. Ahora bien, aquí se entiende que el crimen tiene un carácter creador, puesto que después de la destrucción viene la creación, una creación que es propia, no una imitación de lo ya existente en la vida del mundo discontinuo. G.H. se refiere a lo mismo cuando, simbólicamente, afirma

que en su casa todo "es la réplica elegante, irónica y graciosa de una vida que nunca ha existido" y que cita "el mundo, ya que él no era mío" (p. 27).

Es decir, construir implica destruir; al matar a la cucaracha lo que en el fondo desea G.H. es crear(se). Y, como se sabe, la creación viene por el lenguaje. En este sentido para crear un lenguaje, también hay que destruir otro, por eso el narrador de *La manzana* dice:

Porque incluso la comprensión imitan las personas. La comprensión que nunca había sido más que lenguaje ajeno y palabras.
Pero quedaba la desobediencia.
Entonces —a través del gran salto de un crimen- hacía dos semanas se había arriesgado a no tener ninguna garantía y había pasado a no comprender.
Y bajo el sol amarillo, sentado en una piedra, sin la menor garantía, el hombre ahora disfrutaba como si no comprender fuese una creación (...) Y no comprender le estaba ofreciendo de repente el mundo entero [p. 38].

La comprensión que imitan las personas viene de tomar el lenguaje y las palabras ajenas, ya existentes en el mundo cotidiano, el de la discontinuidad. Ante ello, Lispector propone el crimen, aquello para lo que el hombre no tiene lenguaje por ser violento (Bataille). De modo que al no tener lenguaje -valga la redundancia-, es decir, al no comprender, la violencia ofrece al mundo tal cual es, sin "vicios". Y como no se tiene lenguaje para nombrar, se precisa la creación de uno: el crimen se convierte en creación:

Entonces, finalmente convencido de que no sería capturado por el lenguaje antiguo, intentó ir un poco más lejos: ¿sentía acaso horror después de su crimen? El hombre tanteó con detalle su memoria. ¿Horror? Y sin embargo era lo que el lenguaje esperaba de él ...
"¿Crimen?" No, "el gran salto"; éstas sí parecían sus palabras [Lispector, 2003: 38-39].

Se ve, pues, que con el lenguaje re-creado la comprensión del mundo también es otra, deja de ser una imitación. Por su parte, G.H. también encuentra una comprensión propia con la que se acerca a Dios. De ahí que lo que el lenguaje cristiano entiende por algunas palabras es destruido y, con un "gran salto", es creado de otra manera, de una manera propia.

Es así que dándole a algunos términos significaciones opuestas a las que le da el cristianismo, se acerca a la comprensión de éstos desde sí misma. Por ejemplo dice: "¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria! Y por eso me resulta intolerable el paraíso. Y no quiero el paraíso, ¡tengo nostalgia del infierno!" (p. 118). A primera vista, y a través del imaginario cristiano, parecería que G.H. busca el mal, lo infernal, porque el paraíso le resulta intolerable por ser tedioso; y, sin embargo, se refiere precisamente a que el tedio del paraíso es su alegría primaria, esencial, ya que lo tedioso es neutro y lo neutro está relacionado a lo divino (no así lo paradisiaco). Entonces, aquí, "... la 'fuerza' de las palabras crece con su 'discordia'" [de Certeau: 154].

En este sentido, "el gran salto" de Martim, su crimen, es para nuestra protagonista un gran salto al infierno. Dice:

Yo había ofrecido mi infierno al Dios. Y mi crueldad, amor mío, mi crueldad había dejado repentinamente de existir. Y de repente aquel mismo desierto era el boceto todavía vago de lo que se había llamado paraíso. La humedad del paraíso. No otra cosa, sino aquel mismo desierto [p. 110].

El crimen de G.H., su "crueldad", es el salto que le permite llegar a la orilla, aparentemente, opuesta al paraíso. Lo mismo ocurre con los hebreos, pues la tierra prometida tiene como salto previo el desierto. Pero, en G.H. la otra orilla pareciera ser opuesta porque este paraíso tiene como boceto, como alma, el infierno (que es el desierto). Y es que, parafraseando al narrador de *La manzana*, el infierno es un medio de Dios.

En síntesis, se puede decir que G.H. realiza "prácticas translativas", en las que las palabras "de un sistema lingüístico estable [son] reemplaza[das] con transformaciones" de otro sistema [de Certeau: 146]. Entonces, como se mencionó, las palabras trasladadas devienen una comprensión, también, trasladada. En este sentido, la caída, toma, asimismo, un sentido diferente. Apoyándonos en lo que se interpreta a partir de *La manzana en la oscuridad*, se puede decir que si bien retoma la idea de la manzana, el fruto prohibido, Lispector tiene la idea de que sólo su caída

(o su salida del árbol) le da realidad, es decir, sólo fuera del árbol se constituye en alimento. Como a Eva, a G.H. "la curiosidad [la] había expulsado de la comodidad y (...) había quedado atrapada por el placer que [la] volvía solamente infernal" (p. 106). Y esta curiosidad hace que el fruto sea probado, y lo es sólo si cae al suelo: bajando al nivel de la cucaracha, comiéndola, G.H. puede hacer del insecto un fruto alimenticio: "el sabor de una fruta está en el contacto de la fruta con el paladar y no en la fruta misma" [Lispector, 1973: 109]¹⁴.

Así como entiende el fruto, Lispector entiende también el tiempo. Es decir, cuando Adán y Eva comen el fruto prohibido Dios los expulsa y los hace mortales, les da el tiempo. A diferencia del cristianismo, la autora no piensa que el tiempo es una condenación, sino la libertad, es el fruto en el paladar; así, en *La manzana en la oscuridad* dice: "Como si el tiempo fuese creado por la libertad más profunda, ahora de repente le renacía el futuro" [p. 310]. En el momento en que el hombre prueba del bien y del mal (manzana) tiene libertad, ya que en la tierra tiene un tiempo, una vida, la cual le permite paladear todo el fruto: la vida y la muerte. De esta manera, se entiende que "el tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el infinito. La muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con

¹⁴ Esta idea también está en el cuento "Una historia de tan grande amor", en el que una niña ama a sus gallinas Pedrina y Petronila, las cuida y las ama tanto que cuando la familia las cocina, se enoja y siente desprecio por todos. Esto hasta que su madre le explica que "cuando comemos animales, éstos se vuelven más parecidos a nosotros, porque están dentro de uno" [Lispector, 2002: 2811]. La niña lo comprende y cuando, ya más grande, tiene otra gallina, *Eponia*, no duda en comerla, pues la ama profundamente:

... comió más a *Eponia* que todo el resto de la familia, comió sin hambre pero con un placer casi físico, porque ahora sabía que de aquel modo *Eponia* se incorporaría a ella y sería más suya que en vida (...). De forma que la niña, en un ritual pagano que se le había transmitido cuerpo a cuerpo a través de los siglos, le comió la carne y le bebió la sangre. Durante la comida tuvo celos de los que también estaban comiendo a *Eponia*. La niña era un ser hecho para amar, hasta que se hizo muchacha y aparecieron los hombres [Ib.: 282].

Eponia es más suya cuando ha muerto (igual que el sabor de la fruta está en el paladar, no en la fruta) y la niña, por amor, incorpora a su amor -valga la redundancia- dentro suyo. Ocurre lo mismo con G.H., porque comprende que el amor es neutro cuando incorpora el núcleo de la neutralidad (la cucaracha) dentro suyo; es porque ama a Dios-neutro que "le come la carne y le bebe el cuerpo", tal como Cristo enseñó hace siglos en el ritual pagano al que se refiere la cita y al que hasta hoy cumple su función en el ritual de la misa.

el infinito o el tiempo se produzca" [Levinas, 1994: 30]. Es decir que, así como G.H. vive, ahora es preciso que muera para preguntar, o tener una relación con el infinito, ya que éste implica vida y muerte.

Transgresión del misticismo cristiano

Como se mencionó más arriba, para el cristianismo el cuerpo es muy importante porque por un lado debe ser rechazado y, por otro, implica Cristo. Su historia se apoya en la historia de un cuerpo perdido:

... el cristianismo se instituyó sobre la *pérdida de un cuerpo* -pérdida del cuerpo de Jesús, duplicada por la pérdida del "cuerpo de Israel, de una "nación" y de su genealogía-. Desaparición fundadora, en efecto, pues especifica la experiencia cristiana en relación con la seguridad que tiene el pueblo judío anclado en su realidad biológica y social; por lo tanto en un cuerpo presente, distinto y localizado, separado de los demás por la elección, herido por la historia y grabado por las Escrituras (...) En la tradición judía, el Texto no cesa de escribir, corregir o desplazar a un cuerpo vivo, que es su otro, el cuerpo del pueblo o de sus miembros. Tradición que también será médica. En la tradición cristiana, una privación inicial del cuerpo no deja de suscitar instituciones y discursos que son los efectos y los sustitutos de esta ausencia: cuerpos eclesiásticos, cuerpos doctrinales, etc. ¿Cómo "hacer cuerpo" a partir de la palabra? Esta pregunta nos trae otra, inolvidable, de un duelo imposible. "¿Dónde estás?" Ellas solas movilizan a los místicos [de Certeau: 99].

Ciertamente, estas dos preguntas —"¿Cómo 'hacer cuerpo a partir de la palabra?" y "¿Dónde estás?"- movilizan, también, a G.H., pues al preguntarse cómo poner en palabras el cuerpo de la cucaracha *vivido* en sí misma, se está preguntando dónde está el cuerpo perdido de Jesús. Su búsqueda moviliza toda su acción, todo su acto. Y, así como los católicos comulgan con una hostia buscando el cuerpo de Cristo, G.H. comulga con el insecto buscando lo mismo. Por otro lado, la privación del cuerpo y su consecuente generación de discursos también concierne a G.H., ya que a partir de los cuerpos que restringen y esconden todo lo que se relaciona a la violencia del cuerpo y de la carne, la narradora podrá generar las consecuentes transgresiones.

La transgresión más grande de la protagonista se relaciona con el acto de unirse o desposarse —para usar las palabras de los místicos- con una cucaracha. Así como en el marco del judaísmo este acto es una transgresión por inocular a lo divino en un animal prohibido, de la misma manera, dentro del marco del cristianismo es una transgresión poner a Dios en un animal. Ya se vio con Bataille —en la página 22 de esta investigación- que los animales están prohibidos porque van contra la moral cristiana, la cual señala a los hombres como seres superiores por haber sido creados a imagen de Dios, mientras que los animales implican degradación y están cerca de lo demoníaco —por el rabo y por las patas de cabra con las que se representa al diablo.

Por otro lado, desde muy temprano en la historia de los católicos "el mal que quieren atender es la disociación entre el aparato eclesial y las formas proliferantes de un cristianismo vivido que se disemina en toda clase de 'Imitaciones' de Jesús" [de Certeau: 104]. En este sentido, no solamente el acto de G.H. sino también el título de la obra se adhiere a dicho mal. Pues la protagonista pretende hacerse uno con Cristo atravesando lo mismo que Él: una pasión que pasa por el sacrificio y, con ello, buscar la redención del pecado:

Es que la redención debía ser en la cosa misma. Y la redención en la cosa misma sería que yo me metiese en la boca la masa blanca de la cucaracha ... Sólo así lograría lo que de repente me pareció que sería el antipecado: comer la masa de la cucaracha es el **antipecado**, pecado asesino de mí misma [pp. 134-135].

Aquí G.H. afirma que el pecado es asesinarsse (hacerse continua por medio de la masa de la cucaracha), es el crimen de sí misma y que comer la cucaracha es su redención. Esta redención, que pasa por su inmolación, se refiere a salvarse de sí misma o de su yo individual, pues sólo liberada de él llegará a la despersonalización. Entonces, si Cristo es el redentor de los hombres a través de su sacrificio, G.H. es la redentora de sí misma a través de su sacrificio (comer la cucaracha que contiene la vida divina).

Ahora bien, otra transgresión de nuestra protagonista es el hecho de ser mujer. Tanto la religión judía como la cristiana pertenecen al campo masculino, pues, desde su nacimiento, las pautas, las reglas, los conocimientos, la autoridad, la jerarquía, en fin, toda la teología está atravesada por la tinta masculina. Y, sin embargo, "entre el mandato de la *escritura* y su apreciación, ambos masculinos, se desarrolla el acto femenino de *habla* ([de Certeau: 227]. G.H. le habla al tú y su "palabra se insinúa en la circunscripción masculina de la escritura" [Ib.], pero escapa de ella en la medida en que arma sus propias circunscripciones -como se vio con las "propiedades translativas" de su lenguaje (con respecto al paraíso y al infierno, por ejemplo)-. Y no sólo escapa su palabra, sino también su vida, ya que, al igual que santa Teresa, su actividad está delimitada o calificada, en el caso de G.H., por lo masculino, pues son sus amigos escultores quienes califican sus obras como aceptables para una mujer. Pero, paradójicamente, esta delimitación, o calificación, le dará más libertad a G.H., como ya se vio en el capítulo que trata sobre el judaísmo. Lo mismo le ocurre a santa Teresa:

... el texto que produce es *para ellos*. Pero la palabra, circulación colectiva, es *entre ellas*: entre nosotras. La autoridad masculina recorta, circunscribe, manda y juzga objetos distintos, pero al final parece permanecer extraña a la palabra abundante e "indistinta" que atraviesa los límites individuales o escriturísticos y que remite sin duda al redoblamiento de una experiencia femenina con una experiencia marrana [de Certeau: 228].

Es decir que la palabra femenina —léase el ser femenino de G.H.- permanece en secreto. Circula en un interior cerrado a lo masculino, aunque éste esté circunscrito por ellos.

Siguiendo con el tema de lo femenino, otra transgresión de G.H. está en el hecho de ubicar a la Virgen María en la cucaracha, siendo la masa blanca que sale de ésta el "fruto de su vientre". Y G.H. está segura de que la cucaracha-Madre es hembra, "pues lo que está ceñido por la cintura es hembra" (p. 79). El ojo del insecto, en cambio, es "fertilizante" (p. 77), embaraza a G.H. con "la vida grosera y neutra" (Ib.). Por otro lado, teniendo en cuenta que la cucaracha es María, G.H. recuerda la oración a la Virgen y la rearma para dirigirla al insecto:

De dentro del envoltorio está saliendo un corazón grueso y blanco y vivo como pus, madre, bendita seas entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya.

Como si haber pronunciado la palabra "madre" hubiese liberado en mí una parte gruesa y blanca, la vibración intensa del oratorio se detuvo repentinamente, y el minarete enmudeció. Y, como después de una profunda crisis de vómito, sentí mi cabeza aliviada, despejada y fría. Ni siquiera el miedo ya, ni siquiera el espanto ya [p. 77].

Con la oración, G.H. busca amparo en la madre y obtiene el alivio que busca; en efecto, aparece un extraño silencio y una paz aliviante: elementos necesarios, y previos, para la comunión, es decir, para comer el fruto del vientre de la cucaracha-Madre.

Por otro lado, como también se mencionó, cuando G.H. comulga con dicho fruto renueva la acción de Eva, revive el acto humano de libertad y de caída, se hace, pues, libre y culpable. Pero la pregunta es por qué necesariamente debe comer el insecto y no sentirlo en sí misma a través del tacto, por ejemplo. La respuesta la da Ulises, el novio de Lori: "Tu boca, como ya te dije, es de pasión. Es a través de la boca como llegarás a comer el mundo ..." [Lispector, 1973: 121]. Parafraseando a Cixous, la boca de Eva es como la boca de G.H.: las envía al mundo. Por la boca, Eva conoce el tiempo que, como se vio, no es aquí una condenación, sino que es saborear la vida y la muerte. G.H. conoce "la materia de lo vivo".

Asimismo, la boca es la parte pasión de Lori (del ser) y, entonces, es a través de ella como debe vivirse la vida, como debe amarse. Amarse porque para G.H. su inmolación implica despersonalizarse por amor: por amor a lo neutro de la vida que, en su especie, es el amor neutro entre hombres. Pero del amor se hablará en otro capítulo. Ahora, a manera de conclusión, hay que decir que la pasión de G.H. es, ante todo, amor y descubrimiento de la vida, es el lance a la libertad por medio de un acto violento, "de un escándalo".

Con lo visto hasta aquí tenemos que *La pasión según G.H.* es una obra mística porque busca la unión con Dios a través de una vivencia escritural, cargada de placeres y sufrimientos. La narradora reinterpreta las religiones judía y cristiana desde un punto de vista violento; violencia que le permite des-formarse: des-limitarse para amar hasta el extremo, hasta darse, sacrificarse.

Por otro lado, dicho des-limitarse implica estropear el problema del hombre con la muerte, ya que sólo encarando la muerte y pasando por encima ella puede vivir en sentimiento de continuidad. En este sentido, "el miedo a la muerte es el origen de Dios" [Blanchot, 1992: 89], ya que el miedo implica un primer movimiento de retroceso y un segundo movimiento que empuja a franquear los límites —como se vio con Bataille-, pues lo que nos atemoriza nos fascina.

Así, pues, el deseo de lo ilimitado constituye el motor de esta escritura. En efecto, la literatura de Clarice Lispector busca fisuras de la realidad para lograr los instantes imposibles; ella es una fascinada por lo ilimitado del ser y de la vida; de ahí que relata los intersticios de la vida -valga la redundancia-, el espacio temporal que hay entre un segundo y otro: intersticios donde siente lo ilimitado. La autora nos hace "pasar del reino de la lógica al de la evidencia viva" [Cixous: 171].

Todo ello gracias a la escritura, la cual articula la búsqueda y la reflexión sobre el ser deviniendo reflexiones en torno a sí misma -la escritura en sí-. Este tema es muy importante en nuestra autora y, específicamente, en *La pasión según G.H.*; por tanto, merece un capítulo nuevo.

CAPÍTULO II ESCRITURA MÍSTICA

*El espíritu es libre en la letra
y está encadenado en la raíz*

E. Levinas

2.1. Búsqueda de comprensión

En el capítulo anterior, se decía que Clarice Lispector es una fascinada por lo ilimitado del ser y de la vida. Esta fascinación respira en la escritura y actúa desde la misma. De manera que es preciso señalar, desde el principio, que el lenguaje no es un medio para comunicar algo. Al contrario, la escritura es una forma de vida, de existir; es una manera de acercarse al mundo, a la vida y a la muerte. La escritura es, pues, la piel, o el cuerpo, desde donde se viven y se sienten experiencias y desde donde, también, nacen dichas experiencias, sentires, hechos, creaciones, construcciones, destrucciones; en fin, la escritura es el lugar desde donde nacen todas las posibilidades del hombre.

Entonces, y entrando a nuestra novela, se puede decir que la experiencia mística de G.H. se da en y por el lenguaje. "En" el lenguaje porque si la experiencia no hubiera habitado en él, entonces no hubiera sido vivida, ya que el lenguaje es el único modo de comprender o de *ser*, como se explicará líneas más abajo. Y la experiencia se da "por" el lenguaje, puesto que todo lo que se le revela a G.H. tiene como volante a la escritura, como se verá más adelante.

Cuando G.H. mira la cucaracha, en el momento que podemos llamar "desconectado", mira sin tener vida, porque lo que ve no se conecta con el lenguaje y, por tanto, no lo comprende ni experimenta lo que siente. Es un momento vacío que, al carecer de lenguaje, carece de vida para ella. Por eso dice:

Quiero saber lo que, al perder, he salido ganando. Pero ahora no sé: solamente al revirme es como voy a vivir.

Pero, ¿cómo revivirme? Si no tengo una palabra natural que decir.
¿Tendré que fabricarme la palabra como si lo que me aconteciera fuese crear?

Voy a crear lo que me ha acontecido. Sólo porque vivir no se puede narrar. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad. Entender es una creación, mi único modo [p. 19].

En este fragmento se ve que G.H. busca revivirse, busca volver a ser humana y, para ello, afirma que su único modo es crear; crear implica construir su comprensión (lenguaje) sobre lo que la precede. Pero ¿comprender qué?, ¿qué necesita crear? La protagonista necesita crear "una palabra natural", ya que donde estuvo experimentó la Vida y no lo supo, pues "vivir no es vivible". Sin embargo, sí es narrable, "creable"; G.H. debe verter al lenguaje su experiencia para que ésta sea. Y, así, el lenguaje le permitirá tener la revelación de la Vida.

Para explicarlo mejor tomemos algunos conceptos de Martín Heidegger, quien plantea que todo es lenguaje: el hombre habita en la casa del lenguaje; así, pues, el *Dasein* (el ser-ahí) precisa de lenguaje para poder-ser. Desde este punto de vista, al igual que para Lispector, para el filósofo "el lenguaje no es primordialmente un instrumento ni del pensamiento ni de la comunicación: es un existencial que posibilita el contacto y la construcción del mundo" [Navia, 1996: 336]. En este sentido, el lenguaje es comprensión:

El discurso es existencialmente cooriginario con la disposición afectiva y el comprender (...) El discurso es la articulación de la comprensividad. Por eso, el discurso se encuentra ya a la base de la interpretación y del enunciado (...) La exteriorización del discurso es el lenguaje [Heidegger, 1998: 184].

Entonces, la comprensión se articula en el discurso y éste se exterioriza en el lenguaje. Por tanto, G.H. podrá experimentar su encuentro místico sólo con la palabra, ésta le dará la comprensividad que no tiene: le dará el ser, puesto que "el ser se patentiza (...) en el horizonte significativo, que es el horizonte del lenguaje" [Navia: 354]. En efecto, según Heidegger sería imposible un *Dasein* sin comprensividad y, por tanto, sin discurso. Es por ello que G.H. afirma que debe

"revivirse", es decir, ella no está viva, no es un ser en el mundo hasta que empieza a escribir. Con la escritura podrá tener la experiencia mística siendo un ser existente.

De ello se deduce que la experiencia mística no es el momento desconectado, en el que sólo mira, sino que es la escritura de la obra; puesto que, al hacerlo, G.H. está viviendo su experiencia, está atravesando por ella ya que el lenguaje así se lo permite. En este sentido puede leerse también siguiente cita de *Un aprendizaje o el libro de los placeres*: "El sabor de una fruta está en el contacto de la fruta con el paladar y no en la fruta misma" [p. 109]. Es decir, al igual que la fruta, lo ilimitado sólo tiene sabor cuando es sentido por el ser; así, pues, el lenguaje es el paladar de G.H.

Por otro lado, al principio de la obra, el lenguaje también es una forma de amparo, ya que G.H. se encuentra con la violencia de lo continuo y precisa apoyo: "... si no hago violencia a las palabras, el mutismo me sumergirá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas inmensas de mutismo" (p. 18). La forma está relacionada con el mundo humano, con el "sistema humano" -como dice G.H.-; mientras que lo informe corresponde al silencio, al mutismo, en el que la protagonista se hundiría si no buscara una tabla humana, "una palabra natural" para flotar y no permanecer en lo violento y desconectado.

Y es que la violencia de lo desconocido (el silencio) la amenaza y G.H. busca amparo (vida, comprensión) en el lenguaje: es el instinto de vida de la protagonista. La narradora nos explica la violencia de lo continuo y su necesidad de lenguaje con otro ejemplo, el de la carne infinita y amorfa: "la visión de una carne infinita es la

¹⁵ La carne es un ejemplo de violencia aterradora y fascinante que también se repite en otra de sus novelas, *Cerca del corazón salvaje*, donde Juana admira la "maldad" y la violencia, puesto que construye o, mejor, vive su ser en torno a la libertad, a la ferocidad de los caballos, a la amplitud del mar. Por eso cuando ve a un hombre comiendo carne, la narradora dice:

... había visto a un hombre comiendo con glotonería. Había visto aquellos ojos desencajados, brillantes y estúpidos, mientras intentaba no perder ni el menor sabor del alimento. Y la mano, las manos. Una de ellas sujetando el tenedor clavado en un pedazo de carne sanguinolenta —

visión de los locos" (p. 13). La carne infinita es la violencia de lo vivo sin prohibiciones, lo vivo sin forma. Ello es aterrador e incomprensible, pues no pertenece al sistema humano; y en búsqueda de defensa y coherencia, G.H. se dice: "pero si cortase yo la carne en pedazos y los distribuyese a lo largo de los días (...) entonces no sería ya la perdición y la locura: sería nuevamente la vida humanizada" (p. 13). El lenguaje es, pues, el cuchillo de G.H., la palabra se hace su herramienta de humanización y le permite cortar la crudeza violenta de la vida. Lo hace para existir bajo un sentido, bajo una forma (humana).

Paradójicamente, este amparo es, a la vez, una entrega a dicha violencia, puesto que lo amenazador fascina. Por tanto, la tabla, y/o el cuchillo, seguirá el movimiento de lo fascinante hasta que ambas —escritura y narradora- se disolverán en lo infinitamente amorfo.

Siguiendo con el lenguaje como amparo, como se vio en el capítulo anterior, la violencia permanece oculta por el lenguaje, por eso la salva nombrando cada cosa, singularizando el mundo, con el fin de que la vida no se presente en su continuidad absoluta y espantosa. En este sentido, el lenguaje permite poner una distancia entre el hombre y el núcleo de la vida; y es que el "nombre" es la clasificación y organización del mundo, es la manera de poner todo bajo un orden capaz de civilizar y regular la continuidad; es aquello que reduce y filtra la continuidad.

Sin embargo, la escritura mística busca romper la distancia entre el núcleo y el ser. Para componer este tipo de escritura, es decir, una escritura que no imponga una distancia entre el ser y lo continuo, "todo lo que en la comprensión y enunciación sobre la cosa pudiera estar entre ésta y nosotros, debe ser antes puesto a un lado. Sólo entonces nos abandonamos a la presencia sin obstáculos de la cosa"

no silenciosa y quieta, sino vivísima, irónica, inmoral-, mientras la otra se crispaba sobre el mantel, arañándolo nerviosamente, ya con el ansia de comer un nuevo bocado. Debajo de la mesa, las piernas marcaban el compás de una música inaudible, la música del diablo, de la pura e incontenida violencia (...). Juana se había estremecido horrorizada delante de su pobre café. Pero después no sabía si fue de repugnancia o de fascinación y voluptuosidad (...). Era como si hubiera visto beber agua a alguien y de pronto hubiera descubierto que ella tenía sed, una sed vieja y profunda [Lispector, 2002b: 28].

[Heidegger, 2001: 48]. Este abandono se da cuando Lispector es capaz de entrever el secreto de las cosas y ponerlo en lenguaje humano.

Así, dentro de nuestra novela, dicho abandono se da cuando G.H. olvida la lógica humana y se apropia de la lógica de la neutralidad; cuando ya se siente parte de la habitación y es una cosa: "Cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos. Es un silencio de cucaracha que observa. El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro; en este desierto las cosas conocen cosas" (p. 55). Es, pues, con la lógica del desierto de las cosas que G.H. puede abandonarse a la presencia de las mismas, puede ser parte de lo neutro y puede, así, componer una escritura cuya lógica ya no es racional, sino "cósica", por ponerle un nombre.

En este sentido, las palabras dejan de ser un amparo, y, a medida que avanza la obra, se convierten en una amenaza, en un peligro que enfrenta a la protagonista con toda aquella neutralidad que va coartando su estado discontinuo. Las palabras "... son peligrosas, a veces mortales (...). Lo que amenazan, lo que con esas palabras la mística hiere y pone en tela de juicio, remite a (...) un reflujo de lo esencial en el frente del lenguaje y a una gravedad hasta entonces insospechada de los juegos literarios" [de Certeau: 132]. La tabla sobre la que flota G.H. deja de ser una protección y va llenándose de mutismo, mojando los pies de la protagonista; humedeciéndola con lo esencial y violento de la vida. Asimismo, la propia tabla se va hundiendo cada vez más, palabra y narradora se irán haciendo amorfas e infinitas, como se verá más adelante.

Se ve, pues, que la escritura que narra lo neutro es "radicalmente diferente" al momento desconectado de G.H., pues "cuanto se pone en juego en la imposibilidad, no se sustrae a la experiencia, sino que es la experiencia de cuanto se deja sustraer" [Blanchot, 1996: 90]. Así, la experiencia de la escritura es la experiencia de aquello ilimitado que se deja sustraer al lenguaje, que, a medida que avanza, sustrae cada vez más hasta ser una tabla completamente inundada, disuelta en lo imposible.

Hasta aquí, sabemos, entonces, que el lenguaje es comprensión, es decir, es vida; por tanto, es la forma humana con la que G.H. vive lo desconocido. Por lo mismo, la escritura es el único lugar desde donde puede existir para experimentar lo que le ocurre, si no escribiera G.H. no viviría ni moriría, pues la palabra la hace posibilidad: poder ser para luego poder no-ser. El camino hacia dicho no-ser es la seducción ejercida por el lenguaje, que lleva a la narradora a abandonar la vida y el mismo lenguaje que tenía antes de su experiencia. Pasemos, ahora, a un tema que quedó pendiente en el capítulo anterior, el "tú" al que se dirige G.H.

2.2. El "tú" amoroso

Tú: la pregunta y el deseo

Por el momento estoy inventando tu presencia (...). Por el momento me aferro a ti, y tu vida desconocida y cálida se convierte en mi única organización, yo que sin tu mano me sentiría abandonada en la inmensidad que he descubierto. ¿En la desmesura de la verdad? ...
Desamparada te entrego todo, para que hagas de ello algo alegre. Por hablarte, ¿te asustaré y te perderé? Pero, si no hablase, me perdería, y por perderme te perdería [p. 17].

G.H. inventa el tú porque sin esta mano cálida se perdería en las olas de mutismo. Así, este interlocutor es necesario puesto que es un escucha que provoca el lenguaje -la vida, según se vio con Heidegger-; por un lado, entonces, la narradora se pone en sus manos a fin de que él le permita tener existencia a través del lenguaje que se da entre ambos y, por otro lado, a fin de que la guíe en la inmensidad violenta. "Desamparada te entrego todo", dice G.H., para que el tú (provocador de lenguaje) construya; es decir, para que mueva el lenguaje hacia lo que buscan: "la desmesura de la verdad".

Por tanto, en un primer plano, el tú hace el papel del lenguaje: vida, comprensividad. En un segundo plano, el tú está más humanizado, ya que es el compañero de nuestra protagonista; un compañero que le permite sostenerse para continuar y, a la vez, es un compañero que la ayuda (o la lleva) a buscar lo que le ha acontecido. Búsqueda que se lanzará detrás de lo sagrado, lo ilimitado, y enmudecerá a ambos —como ocurre al final de la novela-. En este sentido, el fragmento citado adelanta el desenlace de la relación entre G.H. y su compañero, afirma que por perderse perdería al tú. Y, en efecto, cuando la narradora se pierde en su pasión (adora), calla y, al hacerlo, se rompe dicha relación puesto que ésta se mantiene por el lenguaje: el tú provoca la palabra y la mantiene buscando, hasta que lo ilimitado sobrepasa todo y todos quedan a la deriva, como se verá más adelante.

Aquí viene a colación uno de los aspectos del misticismo judío, puesto que el tú como apoyo juega un papel parecido al de la oración: "... la oración se utiliza a modo de balaustrada en la que se apoya el místico para evitar precipitarse repentinamente o sin estar preparado en un éxtasis en el que las aguas sagradas podrían ahogar su conciencia" [Scholem, 1996: 228]. G.H. se apoya en el tú al dirigirle sus palabras, es decir, su oración será la escritura; de manera que, así, evita su caída repentina al éxtasis de las "aguas sagradas".

Sin embargo, la escritura-oración irá cambiando en la medida en que G.H. se acerque o se aleje, temerosa, de aquello a lo que el lenguaje la conduce. **Por** ejemplo, en un momento dice: "Y he aquí que la mano que yo aferraba me ha abandonado. No, no. Soy yo quien solté la mano porque ahora tengo que ir sola" (p. 102). Una vez que ya ha dicho lo suficiente como para empezar a morir sola suelta su mano compañera; "porque, allí sentada y quieta, había pasado a querer vivir [su] propio alejamiento como único modo de vivir [su] actualidad" (p. 103). Pero, cuando está más cerca de la muerte, no resiste hacerlo sola, entonces dice: "No debo tener miedo de ver la humanización por dentro. —Dame nuevamente tu mano, aún no sé cómo consolarme de la verdad" (p. 120). La verdad a la que se enfrenta es demasiado violenta, G.H. precisa un compañero para mirar.

Así, pues, la relación con el tú sigue la fluctuación del lenguaje. De este modo, el interlocutor suele tomar distintos rostros. A veces es una mano compañera, que, como dice G.H., no tiene rostro porque está concebido con "tal idea de amor" que si su cuerpo no se ve es "por incapacidad de amar más" (p. 17). Esta mano, como que es una mano de amor, suele tomar la forma de algún amor de la protagonista:

-Ah, si pudiese transmitirte el recuerdo, sólo ahora vivo de lo que nosotros dos ya hemos vivido sin saberlo. ¿Quieres recordar conmigo? Oh, sé que es difícil: mas vayamos hacia nosotros. En vez de superamos ...
Es que, cuando nos amábamos, yo no sabía que el amor acontecía mucho más exactamente cuando no existía lo que llamábamos amor. Lo neutro del amor, era eso lo que nosotros vivíamos y despreciábamos [pp. 97-98].

El tú es un novio de G.H. porque, en la escritura, ella vuelve a amar; pero, ahora, ama de una manera distinta, menos mundana, más neutra. Ella lleva al tú hacia el recuerdo de lo que vivían y despreciaban; así, enfrentan la violencia del amor neutro del que escapaban. Por tanto, se puede decir que el tú-pareja es quien permite el enfrentamiento de aquello negado y reprimido y es, entonces, vivir el amor en su esencia más pura: neutra. Ocurre que el amor es más verdadero cuando es más insípido, pues se está más cerca de la verdad de lo dado. Es decir, el amor neutro es un amor sin condimentos del mundo, sin cebos.

La comprensión del amor a la que llega G.H. en la escritura (mantenida y provocada por el tú amoroso) hace que, en algún momento, el interlocutor humano pase a ser un interlocutor divino:

Ah, mi diálogo conmigo y contigo está volviéndose mudo. Hablar con Dios es lo más mudo que existe. Hablar con las cosas es mudo. Sé que eso te resulta triste, y a mí también, pues aún estoy viciada por el condimento de la palabra. Y por eso el mutismo me duele como una destitución [p. 132].

Sólo el silencio es capaz de erigir un lenguaje con lo divino. Hacerlo implica la destitución de lo humano —el lenguaje es la vida del ser-ahí (Heidegger)- o el abandono de la vida. Por eso a G.H. le duele el silencio: implica un desgarramiento, desgarramiento de su lenguaje y, por tanto, abandono del tú (con quien mantiene un amor hecho de lenguaje). Sin embargo, este amor va creciendo y, por ello, como dice el inicio de este fragmento, hablar entre ambos está volviéndose mudo: está volviéndose divino.

Ahora bien, como sabemos, la experiencia mística es una experiencia interior, es —usando las palabras de Blanchot- la vivencia de lo exterior en el interior. G.H. vive la interioridad de la pasión de manera desmesurada: violenta. Y, "para no hundirse en los latidos del yo, ella inventa: la mano (...). Necesita de una Se. Que se toque. Que se mantenga. Esta mano de *la Pasión* es otra mano, aquella que escribe. Una ciega anda a tientas. La otra empuña el bastón profético" [Cixous, en Losada, Maura y Novaes, 1997: 45]. La mano que sostiene y provoca la escritura

conduce y apoya a la narradora, cuya mano es la de la Pasión y está a punto de caer.

Entonces, si el tú conduce a G.H. escribiendo, será también quien permita que la escritura se relacione con lo ilimitado. Así nos lo explica Blanchot, si trasladamos sus palabras a nuestro tema:

Lo que está presente en esa presencia de habla, tan pronto como se afirma, precisamente, es algo que nunca se deja ver ni alcanzar. Algo que está ahí, que está fuera de alcance (tanto de aquel que lo dice como de aquel que lo oye). Eso está entre nosotros (...), ese "entre dos" (...) es necesario preservar si quiere sostenerse la relación con lo desconocido que es el don único del habla [Blanchot, 1996: 343].

Una vez que G.H. toma fuerzas y se lanza a decir —"Será preciso valor para hacer lo que voy a hacer: decir" (p. 18)-, crea la mano que la sostiene y, con ella, el habla se afirma y ésta comienza también a lanzarse a "decir". De modo que entre el tú y G.H. hay una relación que genera lenguaje; lenguaje que, primero, busca comprensión/vida y, luego, el secreto, la desmesura de la vida. Entonces, el tú tiene un papel muy importante en *La pasión según G.H.*, puesto que le da valentía a la narradora para vivir su experiencia y, a la vez, permite que el lenguaje se mantenga (sin hundirse en las "aguas sagradas") entre dos, buscando lo otro. Como se citó más arriba, el tú es ese "Se", que hace que la palabra se mantenga, mientras G.H. experimenta la vida, para, recién, morir.

De esta manera, la relación entre el tú y la narradora es una relación de búsqueda. Búsqueda "... de lo que está en juego, por el habla, entre quienes están ahí". Ocurre que "... hablando (...) se pide, cada vez, al pensamiento, que afirme su relación con lo desconocido" [Ib. Blanchot: 344].

Ahora bien, el tú es una creación de G.H., como lo es también el lenguaje, según se vio más arriba. Y es que, para nuestra autora, la creación es una forma de buscar y de preguntar por lo ya dado. Ante lo existente, al hombre le queda, pues, buscar nombres para el misterio y ello es crear:

procuró pensar con mucho cuidado, pues la verdad sería diferente si la dijese con palabras equivocadas (...). De cualquier forma, ahora que Martim había perdido el lenguaje, como si hubiese perdido el dinero, se vería obligado a manufacturar aquello que quisiera poseer. Se acordó de su hijo que le había dicho: yo sé por qué Dios ha creado el rinoceronte, es porque Él no veía el rinoceronte y entonces creó el rinoceronte para poder verlo [Lispector, 2003: 44].

La verdad es algo dado, crear es usar un lenguaje que le dé cuerpo o "manufacture" dicha verdad. Para ello, este nuevo lenguaje debe desprenderse de aquel que se usa para esconder o tapar la violencia de dicha verdad. Sólo después de perder el lenguaje del mundo bello, Martim puede crear lo que le acontece. Al hacerlo será un creador, como Dios, pues su rinoceronte será el cuerpo de la vivencia de la verdad dada y descubierta desde sí mismo. En este sentido, un poco más adelante de este fragmento, la narradora afirma: "-Con un acto de violencia esa persona de quien estoy hablando mató un mundo abstracto y le dio sangre" [Ib.]. Es decir, sólo a través de la violencia, la verdad adquiere un cuerpo, es "manufacturada".

En este sentido, el amor también debe ser entendido a partir de un acto que violenta el mundo abstracto de las palabras. Hablar de amor debe ser, para G.H., un acto de creación:

Ah, el amor prehumano me invade. ¡Comprendo, comprendo! (...) Pues, a la luz del amor de dos cucarachas, veo el recuerdo de un amor que yo tuve una vez y que ignoraba haber tenido; pues amor era entonces lo que yo entendía de una palabra. Pero hay algo que es preciso decir, es preciso decir ...
-Voy a decirte lo que nunca te dije antes (...). Voy a decirte que te amo. Sé que te dije eso antes, y que también era verdad cuando te lo dije, pero es que sólo ahora estoy realmente diciéndolo [pp. 96-97].

Comprender el amor está más allá de lo que *se entiende* (o el mundo entiende) de una palabra. Comprender el amor es, para G.H., hacerlo desde un espacio que sobrepasa lo abstracto de la palabra; es, pues, darle sangre a dicha palabra. Así, "manufacturar" una vivencia quiere decir ir a la raíz de la palabra desde una comprensión propia (y neutra) de dicha palabra-vivencia: amar bajo los términos más propios es crear el amor.

Todo ello implica violencia, puesto que es enfrentarse a lo desconocido que es, también, un lenguaje nuevo. En este sentido la tercera pierna a la que se refiere G.H. es lo opuesto a la literatura que la autora construye:

He perdido algo que era esencial para mí, y que ya no lo es. No me es necesario, como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía caminar, pero que hacía de mí un trípode estable. He perdido esa tercera pierna (...). Sé que únicamente con dos piernas es como puedo caminar. Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta... [p. 11].

No es casual que este fragmento se encuentre al inicio de la novela, ya que, para empezar a escribir, la narradora tuvo que empezar a caminar; es decir, tuvo que amputarse la tercera pierna que la mantenía en el mundo conocido y estable de sí misma. Entrar al mundo de la literatura, que esencialmente pregunta y le da sangre a los "rinocerontes", es andar sin estabilidad alguna, es lanzarse a la desorganización de nuestro mundo. Y es que la literatura es perderse: "todo momento de hallar es un perderse a uno mismo" (p. 15).

Y, sin embargo, el hecho de preguntar/escribir no implica tener la respuesta; sino que incita el deseo. Ocurre que todo lenguaje que interroga tiene un "vacío inicial" porque pone "en el vacío la afirmación llena, la enriquece con el vacío previo. Mediante la pregunta, nos damos la cosa y nos damos el vacío que nos permite aún no tenerlo o tenerlo como deseo". Es decir, la pregunta es "el lugar donde la palabra se da siempre como inconclusa" [Blanchot, 1996: 40]. Cuando, mediante la neutralidad de la cucaracha, G.H. se pregunta por lo desconocido, se encuentra con la suspensión en que nos pone la pregunta antes de ser respondida. Esta pregunta contiene en sí misma la posibilidad de la afirmación, o de la respuesta, que puede ser infinita; es decir, esta pregunta se enriquece, también infinitamente, con el vacío de la afirmación y, asimismo, despierta el deseo.

Lo importante, entonces, es el deseo, cuya fuente es la pregunta. El deseo implica movimiento, búsqueda: implica vida. Es por eso que, en *Cerca del corazón salvaje*, Lispector dice que las preguntas de Juana "nunca buscaban respuestas (...).

Nacían muertas, sonrientes, se amontonaban sin deseo ni esperanzas" [p. 81]. O sea, las preguntas de Juana nacen sin deseo ni esperanza de respuesta; ella se basta con la fuerza y la amplitud de las preguntas; preguntas sonrientes, cargadas de la fuerza del deseo de lo infinito —infinito que no cabe en respuesta alguna-. No obstante, la respuesta está en todo, es lo ya dado y, aún así, esconde un misterio: el misterio de lo vivo.

G.H. sabe, entonces, que preguntar es lanzarse al vacío, al secreto de la desmesura ya dada —dada, incluso en ella misma- y para ello toma la mano de su compañero:

Entonces me había extraviado en un laberinto de preguntas, y planteaba preguntas al azar, esperando que una de ellas correspondiese ocasionalmente a la respuesta, y entonces pudiese yo comprender la respuesta. Pero era como una persona que, habiendo nacido ciega y no teniendo a nadie a su lado que viese, no pudiese siquiera formular una pregunta acerca de la visión: no sabría que existía la visión [pp. 111-112].

Antes de escribir, G.H. andaba extraviada en preguntas, aquella ciega ("la mano de la Pasión") toma a su mano compañera (la del "bastón profético") y ésta le permite formular la pregunta de la visión: el tú, la escritura, le deja saber que existe una visión. Por tanto, el tú interlocutor -provocador de lenguaje- es *por quien y a quien* se dirige la pregunta. Una pregunta que, por lo demás, deja saber que existe una respuesta, o una visión.

Ocurre que "preguntar es buscar, y buscar es buscar radicalmente, ir al fondo, sondear, trabajar el fondo y, en última instancia, arrancar. Ese arrancamiento que contiene la raíz es la labor de la pregunta" [Blanchot, 1996: 39]. Este buscar-preguntar es el lenguaje de Lispector en todas sus obras; a través de él interroga a la vida y a sus secretos ya dados. En *La pasión según G.H.*, específicamente, interroga acerca de la raíz, el origen, lo sagrado contenido en el interior de la narradora y contenido en la Biblia, como se vio en el subcapítulo de la tradición judía.

Al quedar en suspenso, las preguntas quedan abiertas y su posibilidad de respuesta se hace infinita. G.H. utiliza la escritura para vivir y comprender su experiencia y, sin embargo, no sólo empieza la obra diciendo que no comprende, sino que también la termina diciendo que no comprende y que "nunca más comprender[á] lo que diga" (p. 149). Y es que si comprendiera, si diera la respuesta "perdemos la abertura, la riqueza de la posibilidad. La respuesta es la desgracia de la pregunta" [Ib. Blanchot: 41]. La "gracia" está, entonces, en el hecho de buscar, desear: ésa es la vida para Clarice Lispector.

Tú, dar, amor

Para nuestra autora, los descubrimientos o las cosas reveladoras (sean éstas bellas o no) no tienen sentido hasta que son dadas. El acto de entrega otorga valor a las cosas. Por ello, en su relato "La imitación de la rosa", Laura, la protagonista, se siente extasiada ante las rosas que están en su florero y, pese a su fascinación, decide regalarlas, pues piensa que: "... una cosa hermosa era para ser dada o recibida, no sólo para tenerla. Y, sobre todo, nunca para 'ser'. Sobre todo nunca se tenía que ser una cosa hermosa. Porque a una cosa hermosa le faltaba el gesto de dar" [Lispector, 2002: 70]. Es en este sentido, también, que G.H. le "da" su escritura al tú; él le da sentido a su experiencia, por ser quien la recibe. Es decir, para la autora, las cosas, los hechos, los sentires, los actos, todo, sólo tiene sentido si es dado.

El acto de dar es tan importante para Lispector que —como lo cuenta Antonio Maura, en la *Revista Anthropos*— pidió que en su lápida se escriba: "Dar la mano a alguien fue siempre lo que esperé de la alegría". Así, la muerte y la vida (escritura) de Clarice Lispector tienen el mismo sello: dar.

Dicha inscripción aparece también en nuestra novela:

Dar la mano a alguien ha sido siempre lo que esperé de la alegría. Muchas veces, antes de dormirme —en esa pequeña lucha por no perder la conciencia

y entrar en un mundo más vasto-, muchas veces, antes de tener valor de embarcarme para el gran viaje del sueño, finjo que alguien me tiende la mano y entonces avanzo, avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño [p. 16].

Así como, posiblemente, Lispector tuvo miedo de su muerte física y *escribió* a su mano compañera en el texto de la muerte (su lápida), de la misma manera, a través de G.H., *escribe* a un tú en el texto literario; así pierde el miedo de ir hacia una muerte que contiene la vida ilimitada -como proyecta el epígrafe de *La pasión según G.H.*

Siguiendo, entonces, con el tú de nuestra novela, se puede decir que siendo el provocador del lenguaje y a la vez el receptor, hace que G.H. se dé. Así, "darse" es, en este caso, lo mismo que "decir": Decir se entiende "como testimonio del infinito dado a aquel al que me abro infinitamente (...). Decir se formula como *heme aquí*" [Levinas, 1994: 226-227]. La escritura de G.H. es romper con su propia delimitación, ya que escribir es lanzarse hacia el deseo de lo ilimitado, es, pues, ilimitarse. De modo que, cuando el tú recibe lo dicho, recibe la entrega de la narradora. Decir es dar. Lo sagrado de G.H. es puesto en las manos del tú, para que éste conduzca el deseo (el decir) hacia lo ilimitado. Ocurre que, como se vio con Blanchot, es la relación entre dos la que permite que se mantenga el infinito en el lenguaje.

Esto trae a colación *La hora de la estrella*, donde Macabea -el personaje creado por su autor ficcional (Rodrigo)- es mecanógrafa, es decir, hace el trabajo de los copistas; y el "copista convierte su cuerpo en palabra del otro (...); simultáneamente, da cuerpo al verbo (...) y hace del verbo su propio cuerpo" [de Certeau: 146]. Así, Macabea es la escritura misma y, entonces, se puede decir que es el cuerpo de la escritura. Es un cuerpo que recibe al otro (la palabra del otro) y, por tanto, le da sentido: le da cuerpo. Entonces, este personaje-escritura le da sentido a lo que copia dentro de la ficción: los otros personajes tienen sentido

porque le *dan* su palabra a Macabea. Y, por otro lado, ella le da sentido a lo que escribe Rodrigo, puesto que él pone su palabra entorno a Macabea¹⁶.

Ahora bien, en *Lispector*, el dar está estrechamente relacionado al amor. Y el amor es análogo a la vida. Pero, vayamos paso a paso. El amor y el dar se relacionan en cuanto que el amor implica dar(se): la pasión es darse hasta perderse, es el "... desgarrar del Mismo por el Otro (...) es experimentar toda pasión hasta el punto de padecer, es decir, sufrir (...) sin escapatoria, sin evadirse hacia la representación para burlar la urgencia" [Ib. Levinas: 132]. En otras palabras, el amor desmesurado (la pasión) es la muerte del "yo" por el otro: el "yo" se despersonaliza, se saca su ser yo-mismo y lo apertura al otro. Ello sin tener la posibilidad de representarlo o de poder vaciar de sí un poco del sufrimiento, ya que el amor implica tener la experiencia en uno mismo.

Pero el amor no solamente es dar, sino que también es lo ya dado:

Entonces, con un impulso del mismo tipo del impulso de querer dar nombre, intentó recordar qué gesto se usaba para expresar aquel instante de viento y de alusión a lo desconocido. Intentó recordar lo que había hecho cuando estuvo un día en lo alto del Corcovado con su novia. Pero, si recordaba bien, no había cómo expresarlo. En esa primera impotencia, durante un instante, Martim se sintió angustiosamente preso... Recordó (...) que en lo alto del Corcovado había besado a su novia con una ferocidad de amor. Recordó a tiempo que no había forma de expresar la alegría y entonces se construía una casa o se hacía un viaje o se amaba [Lispector, 2003: 123-124].

Aquí, el protagonista de *La manzana en la oscuridad* está al lado de la dueña de la hacienda, Vitória, ambos están montados a caballo, mirando la tierra desde lo alto de una montaña. Pese al espacio en el que están, él se siente preso, incómodo, pues no sabe cómo nombrar o comprender su sentimiento, el que hace "alusión a lo

¹⁶ No se puede hablar de copistas o escribientes sin recordar a Bartleby, el personaje de Herman Melville. Este personaje, sin embargo, nunca copia una sola línea, prefiere no hacerlo —como dice cada vez que se le encarga un trabajo—. Ocurre que antes de trabajar como copista trabajaba en el correo y ve cartas que nunca llegan a sus destinatarios; entonces, como estas escrituras quedan sin sentido por no tener receptor, posiblemente, para Bartleby toda escritura carece de sentido y prefiere no ser parte de ello.

desconocido". Trata de recordar, entonces, la vivencia de alguna situación similar y, como señala el fragmento, recuerda que antes también se había encontrado angustiado por no poder nombrar lo que vive. Y es que momentos así, cargados de intensidad y de vida, sólo pueden ser vividos y no nombrados, pues un nombre los limitaría y, al contrario, el secreto es desmesurado.

Entonces, todo lo que el hombre hace es el fruto de estos intersticios vitales. No construye una casa porque es necesario, sino porque ama: el mundo es la vivencia interior del hombre. La vivencia de *ser* carece de nombre y, entonces, dicha vivencia se hace cosa o se hace sentimiento, mas no palabra. Sólo así el misterio sigue vivo.

Por lo mismo, un poco más delante de la anterior cita, dice: "Son momentos que no se narran, suceden entre trenes que pasan o en el aire que despierta nuestro rostro y nos da nuestro tamaño final, y entonces durante un instante somos la cuarta dimensión de lo que existe, son momentos que no cuentan" [p. 124]. Así, el hombre está preso en su posibilidad, en su poder—ser, es decir en los momentos que sí cuentan. Sin embargo, Lispector busca los instantes imposibles, aquellos que, vagamente, le recuerdan al hombre que lo imposible existe y que está escondido en las casas que construye, en el amor o en una cucaracha.

Así, pues, el amor esconde tras de sí un secreto, el de lo ya dado, el de lo vivo. Un beso, el beso de Martim por ejemplo, es una manera de darle nombre a lo innombrable del amor. Es una manera de vivir instantáneamente la cuarta dimensión, para luego, antes de terminar el beso, volver a nuestro tamaño. Mientras se da un beso o se da una casa (se la construye), se busca lo dado.

En efecto, la respuesta -aquella que esconde el misterio- es análoga al amor. Por ello, la narradora de *Cerca del corazón salvaje* dice que Juana "desearía parar el tiempo en la pregunta. Pero el amor la invadía" [p. 170]. Si bien la pregunta provoca el deseo, el amor (la respuesta) ya está ahí, precediendo a la pregunta y provocando

su deseo por el secreto que esconde. Esta provocación y la consecuente búsqueda sobre el camino dado (amor) constituyen la vida.

Lo ya dado es infinito y, entonces, la respuesta -que es el amor- no puede poseerse. No puede poseerse el secreto ni a aquel que contiene el secreto (el otro: la cucaracha, la pareja, una casa, las rosas):

Estoy hablando de cuando nada acontecía, y a ese no acontecer lo llamábamos intervalo. Pero, ¿cómo era ese intervalo? Era la enorme flor abriéndose, toda hinchada de sí misma, mi visión toda grande y trémula. Lo que miraba se coagulaba luego en mi mirar y se volvía mío, mas no un coágulo permanente: si lo apretaba entre mis manos, como un poco de sangre coagulada, se licuaba de nuevo entre mis dedos [p. 98].

En el instante en que la flor se abre "toda hinchada de sí misma", G.H. puede hinchar su mirada, puede vivir en sí misma el amor de la flor. Sin embargo, si intenta hacer de ese imposible algo suyo, si intenta poseer lo que ha vivido, entonces, lo pierde o, mejor dicho, lo devuelve al secreto que yace imperceptible: lo licúa. Poseer el coágulo sería reducirlo a nuestro tamaño, a nuestro estado discontinuo. Lo mismo ocurre con el amor entre los seres humanos; antes que poseer al otro, el amor es vivir su inmensidad. Por ello, un poco más adelante G.H. dice: "En verdad era el gran placer de no ser el otro: pues así cada uno de nosotros tenía dos" (p. 98).

Por eso también, como se vio con la cita de *La manzana*, el intersticio del amor es innumerable: "... apropiarse es fragmentar el mundo, dividirlo en objetos finitos, sujetos al hombre en proporción misma de su discontinuidad: pues no se puede separar sin finalmente nombrar y clasificar, a partir de esto nace la propiedad" [Barthes, 1987: 129]. En este sentido, G.H. se pregunta: "¿Amor es cuando no se da nombre a la identidad de las cosas?" (p. 72). El nombre limita al otro a sí mismo y no permite ir hacia el secreto que está en él, el nombre fragmenta la infinidad de lo dado.

Si el amor no tiene nombre, entonces es silencio, ya que sólo el silencio puede abordar lo ilimitado. La cucaracha, aquel núcleo vital, ama silenciosamente:

... va a acontecer el amor de dos cucarachas (...) Veo su silencio de cosa parda. Y ahora, ahora estoy viendo otra cucaracha que avanza lentamente y con dificultad por las arenas en dirección al peñasco. Sobre éste, que el diluvio ha secado ya hace milenios, dos cucarachas secas. Una es el silencio de la otra [p. 94].

La cucaracha ama en silencio y G.H. aprende el amor a partir de ella: el silencio de una, su inmensidad, calla a la otra: le permite vivir lo ilimitado sin nombre.

Así, pues, comprende que el amor es neutro:

Me acordé de ti, cuando había besado tu rostro de hombre, lentamente, sin prisa había besado, y cuando llegó el momento de besar tus ojos, me acordé de que entonces había notado la sal en mi boca, y que la sal de las lágrimas en tus ojos era mi amor por ti. Pero lo que más me había unido en sobresalto de amor fue, en el fondo del fondo de la sal, tu sustancia insípida e inocente e infantil: en mi beso tu vida más profundamente insípida me era dada, y besar tu rostro era insípido y laborioso trabajo paciente de amor, era la mujer tejiendo un hombre, tal como tú me habías tejido, neutro artesano de vida [p. 73].

Recordemos que en el anterior capítulo se decía que la sal es sabor que el hombre le pone a las cosas para tapan la violencia de lo neutro; por eso, aquí, el primer momento de amor de G.H. es cuando siente la sal de las lágrimas —"la sal de las lágrimas era mi amor por ti"—; su amor está todavía viciado por el condimento. Sin embargo, lo que más la une "en sobresalto de amor (violencia) es la sustancia insípida del hombre. Así, pues, el beso de G.H. recoge el secreto, o la esencia, del hombre. Su beso es como los ojos que miran "la flor abriéndose, hinchada de sí misma", su beso coagula lo insípido, pero no lo posee.

Ahora bien, lo insípido es algo ya dado en el hombre y, cuando G.H. se acerca a amarlo, teje el "neutro artesano de vida", pues está siguiendo el destino dado a los hombres. El siguiente fragmento, de *Cerca del corazón salvaje*, lo explica mejor:

El amor vino a afirmar todas las cosas viejas de cuya existencia sólo sabía sin haber aceptado nunca su sentido. El mundo giraba bajo sus pies, había dos sexos entre los humanos, una línea unía el hambre a la saciedad, el amor de los animales, las aguas de las lluvias se encaminaban hacia el mar, los niños eran seres que tenían que crecer, en la tierra la semilla se convertiría en planta. No podía negar más... ¿qué? —se preguntaba suspensa—. El centro

luminoso de las cosas, la afirmación durmiendo debajo de todo, la armonía existente bajo lo que no entendía [pp. 101-102].

Como se decía al inicio de esta sección, el amor —que es dar y que es lo dado- le da sentido a las cosas. El sentido es el "artesanado de vida", y se teje mientras cada cosa, cada especie, sigue su camino. Por lo mismo, G.H. afirma: "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" (p. 147). Es decir, desiste de buscar formas o cebos que la construyan. Ella no es, por ejemplo, su nombre; ella es su condición humana y cuanto más ignore lo que es, menos forma tiene y más es, simplemente es. Así, armar el tejido vital es confiar en lo dado y ser cada uno su especie, su condición.

Ahora bien, según se vio en la cita de las lágrimas y el beso, el amor es neutro. En este sentido, es preciso no perder de vista lo que se desarrolló en el capítulo anterior: lo neutro es violento. La violencia de la vida -el secreto de lo dado- es experimentada mientras nos mueve el deseo. El deseo permite que lo ilimitado nos fascine, y cuando nos lanzamos a dicha fascinación es inevitable "... este hecho angustiante: que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte" [Bataille, 2002: 46]. Es decir, el amor —lo dado- guarda un secreto fascinante que pide nuestra disolución: perdernos en ello.

Recordando esto, podemos pasar ahora al hecho de que, en nuestra novela, la violencia del amor se da en y por el lenguaje. Una vez más, todo ello porque el tú de G.H. está ahí para que lo ilimitado "se" mantenga. Y, sin embargo, como dice Bataille, "... lo que seduce (lo que fascina, lo que arrebat) triunfa sobre un afán de organización duradera ..." [Ib.: 241]. Así, pues, incluso el lenguaje -la salvación que G.H. encuentra para darle forma al mutismo- corre peligro cuando se trata de lo ilimitado del amor: la pasión:

2.3. Escritura proyectada al Afuera

Poseo a medida que designo; y éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero poseo mucho más en la medida que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje [p. 146].

Este fragmento, casi al final de la obra, es revelador con respecto a lo que ocurre con el lenguaje. G.H. comienza a escribir intentando comprender, asir, lo que le sucedió; intenta nombrarlo, designarlo. La realidad, lo dado, provoca su deseo de búsqueda y, sin embargo, regresa sin ello; pero, de la búsqueda, regresa con algo más grande: lo indecible, lo imposible. Si bien solamente lo encontrará con el lenguaje, este mismo lenguaje volverá con las manos vacías. Y es que, como se decía en la sección anterior, lo importante está en el buscar y no "en el hallar"; es en la búsqueda donde se vive lo dado y las instantáneas revelaciones de su misterio. Revelaciones que G.H. reconoce sin lenguaje; aunque éste es el que busca (desea) pero el que no encuentra.

Ocurre, pues, que la escritura se arma para desarmarse; intenta nombrar y cuando pareciera hacerlo dice "¡no es eso, no es eso!" (p. 18). Se construye para destruirse, es un "oscilatorio movimiento de *sugerir expectativas para defraudarlas luego*" [Cróquer: 70; énfasis de la autora]. Y es que, como dice G.H. "... es preciso subir antes penosamente hasta llegar por fin a la altura desde la que se puede caer; sólo puedo alcanzar la despersonalidad del mutismo si antes he construido toda una voz" (p. 145). En este sentido, la obra sería la penosa ascensión hacia la palabra que une a G.H. con lo ilimitado -con Dios-; y, luego, cuando está a punto de decirla, se lanza al vacío, al mutismo del que partió.

En efecto, su búsqueda —asir o poseer con el lenguaje y desde su vida discontinua aquello imposible- fracasa; pero, aunque el lenguaje no consigue lo que

persigue, transforma a G.H. en lo deseado; lo hace despersonalizándola, matándola. Esta es la única manera de vivir lo imposible, haciéndose G.H. misma imposible.

En este sentido, la obra dice para luego negarse; parafraseando a Blanchot, la obra nos lleva a su desaparición enviando al sujeto a la libertad; una libertad que, al final, niega a quien se la dio (el lenguaje). Así, la escritura nos lleva, también, al punto "al que nunca puede conducirnos, porque ya es siempre aquel a partir del cual nunca hay obra" [Blanchot, 1992: 40]. Esto se explica mejor si nos remitimos al concepto del Afuera del mismo autor, quien es muy claro al afirmar que el Afuera no se refiere a la experiencia mística, puesto que cuando un místico llega a Dios, Él deja de ser un Afuera. G.H. logra un encuentro con Dios, como los místicos, pero, a diferencia del lenguaje de ellos, la escritura de nuestra narradora hace que su encuentro sea diferente al de la mística convencional. En general, "el proyecto místico [se enfoca en] unificar el conocimiento en un nuevo lenguaje" [de Certeau: 150]. En *La pasión según G.H.*, en cambio, la palabra no pretende quedarse, uniéndose a conocimientos o ampliándolos, sino que es abandonada por G.H. y queda, como ella, a la deriva.

Ocurre que, al final de la novela, la protagonista se calla y abandona al lenguaje: "Pues, ¿cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí? ¿Cómo podrá decir, sino tímidamente: la vida me es? La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro..." (p. 149). El hecho de que la palabra mienta por ella, implica una distancia entre lo que es y lo que *dice*. Entonces, todo lo hecho (escrito) hasta aquí se borra, se desdice y el lenguaje queda a la deriva: "Toda posibilidad de lenguaje se encuentra aquí evaporada por la transitividad en que el lenguaje se produce. El desierto es su elemento" [Foucault: 10]. La transitividad se refiere a que G.H. se lanza a adorar, es enviada Allí por el lenguaje —"lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje", dice G.H. en el fragmento citado-; mientras que éste se quita a sí mismo la posibilidad de ser; dice y a la vez miente: se queda en un vacío, se proyecta a un Afuera —"Pero poseo mucho más en la medida que no

consigo designar"- . En este contexto, veamos más concretamente lo que es el pensamiento del Afuera para Blanchot:

Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el "afuera" se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro...

De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no hacia una confirmación interior (...) sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice (...) Negar su propio discurso, como lo hace Blanchot, es sacarlo continuamente de sus casillas, despojarlo en todo momento no sólo de lo que acaba de decir, sino también del poder de enunciarlo; consiste en dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras sí, a fin de quedar libre para un comienzo —que es un puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es también a la vez un recomienzo, ya que ha sido el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío [Foucault: 23-25].

Como dice el principio de esta cita, aparentemente, *La pasión según G.H.* es un discurso reflexivo que hace del "afuera" una interioridad, traducida en una experiencia límite del cuerpo, la voluntad y la presencia del otro. La novela es eso, pero también es el lenguaje reflexivo reconvertido, pues en todo momento G.H. va negando lo que va afirmando, va despojando al lenguaje hasta que, al final, este despojamiento llega a su punto máximo, lo deja "tras sí, a fin de quedar libre para un comienzo".

La narradora abandona el lenguaje en un vacío porque él no puede decir que "la vida le es", lo cual implica que el lenguaje fracasa, ya que aunque es utilizado para comprender, no logra su cometido. Pero este fracaso es absolutamente necesario, puesto que, si no se diera, la literatura ya no tendría razón de ser; podría nombrarlo todo. Es precisamente el fracaso del lenguaje el que hace que la literatura sea una constante búsqueda, un eterno comienzo que es, como dice la cita, un recomienzo, pues "ha sido el lenguaje pasado —toda la obra, en nuestro caso- el que

profundizando en sí mismo ha liberado este vacío". Entonces, el final de la novela es como un porvenir, "porvenir que es el *desprendimiento*, el desplegamiento de todas las posibilidades humanas por la poesía" [Blanchot, 1996: 451].

La obra de Clarice Lispector tiene, pues, un "singular modo de ser del discurso —regreso al vacío equívoco del desenlace y del origen- (...) y dirigiéndose al ser mismo del lenguaje" [Foucault: 30]. Tomando literalmente las palabras de Foucault, el desenlace de la novela es un vacío, pues el lenguaje queda abierto a infinitas posibilidades debido a que es abandonado, queda sin sujeto. Asimismo, este desenlace es un origen, el origen de una nueva y, a la vez, continua búsqueda; es el regreso al lenguaje y, al mismo tiempo, su abandono. Por ello, G.H. le dice lo siguiente al tú —provocador de la escritura-: "¿Cómo recompensarte? Al menos, úsame también tú, úsame al menos como un túnel oscuro, y cuando atraveses mi oscuridad te encontrarás del otro lado contigo. No te encontrarás quizá conmigo (...), sino contigo" (p. 82).

Después de todo, el lenguaje es una forma —"[Quizás] mi lucha contra esa desintegración sea ésta: la de intentar darle una forma" (p. 12), dice G.H. cuando empieza a escribir- y, nuestra narradora busca valor para lanzarse a la no-forma. Por tanto, la escritura se proyecta hacia la des-formación.

Y en esto se establece una especie de paralelo con el trabajo que realiza Blanchot sobre la mirada de Orfeo a Eurídice¹⁷. Sostiene que "para él [Orfeo] Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar (...), es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche" [Blanchot, 1992: 161]. De la misma manera, G.H. escribe pensando alcanzar aquel punto al que la tiende su deseo y/o la escritura.

¹⁷ A grandes rasgos, el mito relata el descenso del poeta Orfeo a los Infiernos para salvar de la muerte a Eurídice, su esposa. La única condición que le ponen los dioses del Hades es que no vuelva la cabeza hacia su amada hasta que ambos estén afuera. En su descenso, Orfeo se abre paso con su canto; sin embargo, cuando está cerca de Eurídice, no puede resistir, calla y la mira. De esta manera, el poeta pierde por segunda vez a su esposa y, así, continúa siendo una ausencia infinita.

Sin embargo, nuestra narradora y el enamorado poeta cometen un error; el de Orfeo es mirar a Eurídice, "... él cuyo único destino es cantarle" [Ib.: 162]. Al inicio, G.H. parece tener como único destino escribir para "revivirse" y, no obstante, el hecho de escribir despierta su deseo por lo imposible. Su error, entonces, es pretender un lenguaje que posea o nombre dicho imposible -o mire a Eurídice, para seguir con Blanchot.

La protagonista busca esta mirada o nombramiento "a sabiendas de la imposibilidad que la circunda", ya que "para (poder) ser, el lenguaje decreta la muerte del ser: pero ese ser en su naturaleza asignificante, esa perpetuidad muda, es también, de siempre, la muerte: o, más bien dicho, lo inmortal" [Espinoza: p. 3]. En otras palabras, el error de la protagonista es intentar poseer con el lenguaje lo que está más allá del mismo. Nombrar es, desde ya, establecer una distancia, una ausencia.

Blanchot afirma, en este sentido, que Orfeo puede descender hacia ese "punto profundamente oscuro" de la noche, donde está Eurídice, "puede descender hacia él, puede, poder aún más fuerte, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él" [Ib.: 161]; es decir, a través del canto y bajo el seguimiento de la ley (no mirarla). Sin embargo

La inspiración es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley. ¿Entonces la inspiración transformaría la belleza de la noche en la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto? (...). No puede ser de otra manera. De la inspiración no presentimos sino el fracaso, no reconocemos sino la violencia extraviada [Ib. Blanchot: 163].

La inspiración es la pasión de G.H. por lo Otro, pasión que la lleva a olvidar su plan inicial: comprender para revivirse (distanciando lo violento). Ella olvida esa ley del lenguaje y se deja llevar por la inspiración o deseo, lo que la conduce al fracaso de su lenguaje. No nombra, se queda errando, buscando infinitamente. El lenguaje que busca está, como Orfeo, en la "muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin" [Ib.: 162].

Se da, entonces, una especie de contradicción, pues el lenguaje, movido por el deseo, lleva a G.H. a buscar lo desconocido; pero, a la vez, ese mismo lenguaje/deseo la empuja a la desmesura, a mirar o perder todo lo que el lenguaje logró. Así, pues, el deseo mueve la vida y la escritura pero, también, las hace fracasar: soltar el hilo de vida que es el lenguaje. Y es que, como afirma Blanchot, la obra nace para la muerte; está comprometida con ella, puesto que está movida por la pasión: la entrega:

Orfeo nos recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento, que quien canta debe jugarse entero y perecer al fin, porque habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borran la falsa trascendencia del ser, disipan las seguridades protectoras, lo entregan a una inseguridad ilimitada [Ib. Blanchot: 146].

Escribir es, entonces, un gran peligro, ya que es descender a la muerte, a lo desconocido y, allí, correr el riesgo de caer en ello. Más aun, "el escritor es (...) el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de una relación anticipada con la muerte" [Ib.: 85]. Aquí aparece una paradoja: el que escribe lo hace para relacionarse con la muerte (o para morir) y, a la vez, escribe porque ya tiene una relación previa con lo ilimitado. Entonces, G.H. escribe para tocar lo deseado y su deseo nace por la escritura. Ocurre que G.H. tiene una relación previa con la muerte desde que nace: "En verdad, había luchado toda mi vida contra el profundo deseo de dejarme tocar [por lo neutro], y había luchado porque no había podido permitirme la muerte de aquello que yo llamaba bondad" (p. 72). De la misma manera, los otros personajes de *Lispector* la tienen porque —como ya se dijo en el anterior capítulo— están embarazados de continuidad. Estos personajes empiezan su descenso para entregarse a "una inseguridad ilimitada".

A manera de conclusión, y volviendo al tema del fracaso de la escritura, con lo visto hasta aquí, se puede decir que no es un fracaso tan rotundo; es más bien ambiguo, pues, como sabemos, aunque nuestra protagonista vive una experiencia dolorosa, está, también, cargada de placer. Pero, además de ello, su experiencia

"fracasada" es, a la vez, una conquista ya que le da libertad: en el momento que adora, "se vuelve libre de sí mism[a] y (...) libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, *da* lo sagrado a sí mism[a]" [lb: 165]. Así, ambas, escritura y narradora, se dan mutuamente la libertad.

2.4. La poética de Clarice Lispector

Uno de los aspectos que Heidegger destaca de arte es que tiene la capacidad de sacarnos de nuestros espacios habituales; afirma que "en la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos" [Heidegger, 2001: 62]. Y esto ocurre con la obra de Lispector en varios aspectos. Primero, pasamos de nuestro mundo conocido, sostenido sobre tres piernas —para seguir la metáfora de G.H.- hacia aquello que no vemos porque es un secreto, pero que sí sentimos instantáneamente: Lispector nos lleva ante los momentos "que no cuentan" —para usar, esta vez, las palabras de Martini-. Por otro lado, nos lleva donde habitualmente no estamos cuando nos enfrenta a la violencia (escondida) de la existencia: cuando presenciamos la "crudeza" o la "carne infinita" de nosotros mismos. En fin, nos lleva a espacios desconocidos que son tales no por ignorancia del ser, sino por miedo a enfrentarlos o por ser milagros que guardan su misterio.

Así, pues, esta escritura es ver "debajo de lo familiar" lo que es "capaz de designar otra cosa" [Blanchot, 1996: 562]. Una "otra cosa" extraña, secreta, violenta. Todo siempre partiendo de lo que nos es conocido y que está, supuestamente, protegido por las leyes y el lenguaje. Y es que lo que hace nuestra autora es "... mostrar con precisión exacta la naturaleza abismal y amenazadora de un cotidiano que se cree domado por la civilización" [Amas, 1995: 2714]. Si no, cómo se podría entender que una mujer muere de amor por el simple hecho de encontrar una cucaracha. O que otra mujer se pierde a sí misma por mirar unas rosas, o que una niña se proyecta a amar cuando roba frutas y flores. Todo el secreto reprimido de lo cotidiano sale a flote, estalla.

Se destaca, pues, que en Clarice Lispector lo cotidiano toma una forma desviada, una forma subversiva. Es una forma de la literatura menor, porque lo intrascendente atenta, fisura, lo establecido. Así,

lo cotidiano es la vida en su disimulo equívoco, y la vida es una anarquía de claroscuro (...) es la perpetua coartada de una existencia ambigua (...) y permanece en una quietud inquieta.

Tal es lo confuso cotidiano. Parece ocupar toda la vida, no tiene límites e impregna de irrealidad cualquier otra vida. Pero de repente surge una luz "Algo se enciende, aparece como un relámpago en los caminos de la trivialidad... es el azar, el gran instante, el milagro [Blanchot, 1996: 389].

G.H. encuentra el milagro de la vida en la muerte: todo ello contenido en el encontrar una simple cucaracha. Otro ejemplo de lo subversivo que puede tornarse lo cotidiano está en el ya mencionado relato "La imitación de la rosa", en el que Laura, hace poco se ha recuperado con medicinas y con un doctor; por tanto, no debería sufrir más de "aquella falta de cansancio, no más aquel punto vacío y despierto y horriblemente maravilloso dentro de sí. No más aquella terrible independencia" [Lispector, 2002: 61]. Se siente curada de esta "enfermedad" y, abandonando la "terrible independencia", se cuida de no volver a caer en el punto vacío para no afligir a su esposo ni a los amigos. Sin embargo, una tarde, en la que se alista para salir con su marido, no puede evitarlo; mira las rosas de la sala y, con espanto, decide regalarlas "porque aquella belleza extrema la molestaba", pues implican un "riesgo". Cuando las rosas no están, Laura se lamenta y las imagina; de manera que "una ausencia (...) entraba en ella como una claridad" [p. 72], y va cayendo en la *tentación* de "imitar por dentro las rosas". Ocurre, entonces, que cuando llega su marido esperando encontrarla "sana" —o "aburrida, buena, diligente, ella su mujer" [p. 73]-, desafortunadamente, para él, la encuentra "luminosa e inalcanzable", "tranquila como un tren. Que ya partiera" [p. 75].

Este relato tiene muchos de los temas constantes de Lispector; pero en cuanto a lo que tratamos ahora, se ve que se da la explosión de lo cotidiano. Laura mira la belleza de unas rosas. Y ello detona: aparece la "realidad de otra vida" dentro de lo cotidiano. La explosión termina en la *caída*, en el exilio de Laura del mundo discontinuo (nombrable) al mundo inalcanzable, silencioso, violento, vacío. Aparece, pues, el mundo femenino: "en relación al orden masculino, por sumisa y dócil que ella sea, sigue existiendo la posibilidad amenazante del salvajismo, la parte desconocida de todo lo doméstico" [Cixous, 2001: 53].

Pasa que Clarice Lispector descubre las cosas en su ser más común y, por lo mismo, más profundo y, así, las dice "clarizmente" (Cixous):

Ella veía. Realizaba un descubrimiento: descubría una silla. Las cosas se elevaban ante ella en su ser. Desnudas. Fue testigo de muchas apariciones (...). Y cada vez se trataba del ejercicio del verbo ser: la silla es. (...), ella veía el primer grado de las cosas.

Tras el comienzo sobrevénía sin embargo un poco de duración: ella lograba, como por ruego, mantener las cosas, durante un instante, presentes [Cixous, en Losada, Maura, Novaes: 44].

De esta manera, lo cotidiano se va cargando de violencia, de desnudez: de desmesura. En este sentido, la narradora de *Cerca del corazón* dice: "El día había sido igual a los otros, y tal vez de ahí procediera el cúmulo de vida" [p. 31]. Y es que los personajes de Lispector viven cargados de vida, porque habitan un cotidiano vivo (violento). Por lo mismo, Lori, la protagonista de *Un aprendizaje*, dice que "no tenía un día-tras-día sino una vida-tras-vida" [p. 36]. Para todo ello, la autora inventa una forma de decir "clariz"; una literatura que viene a ser como los poros de lo cotidiano, de lo dado. A dicha escritura ella la llama "antiliteratura". Veamos cómo es.

Antiliteratura

Lispector explica qué entiende por antiliteratura en su cuento "La relación de la cosa", donde dice: "No voy a hablar de relojes. Sino de un determinado reloj. Mi juego es claro: digo en seguida lo que tengo que decir sin literatura. Esta relación es la antiliteratura de la cosa" [Lispector, 2002: 406]. Este reloj es especial para la narradora porque dice que el tiempo que marca es el de una cosa: "siempre inmutable". Ocurre que la antiliteratura de la cosa no se preocupa por la funcionalidad de un objeto —el reloj sirve para marcar las horas y la autora hace caso omiso de ello—, sino que se acerca al ser de cada cosa, a su secreto, a su silencio: ve la cosa en sí misma.

De la cosa, específicamente, se hablará más adelante; ahora es preciso tener claro que la antiliteratura se explica usando como ejemplo a la cosa porque ésta

simplemente es, y la antiliteratura también debe, simplemente, ser: como lo ya dado —pues persigue lo dado-. Por eso dicha antiliteratura permite sólo transmisión: "El Sveglia [el reloj] no admite cuento o novela u otra cosa. Sólo permite transmisión. Apenas permite que yo llame a esto relación. Lo Hamo descripción del misterio" [Ib.: 410].

En efecto, "La relación de la cosa" no se ajusta a lo que se entiende como cuento; podría verse como una descripción del secreto del Sveglia —como dice la narradora-. La antiliteratura de Lispector tiene varios relatos de la misma naturaleza ("Seco estudio de caballos", "¿Dónde estuviste de noche?", "Es allí adonde voy" y otros); sin embargo, tiene obras calificadas como novelas o cuentos, pues se acercan a las definiciones convencionales de dichos géneros. Sin ir lejos, *La pasión según G.H.* es considerada una novela y aquí no se pretende decir lo contrario. Pero es preciso señalar que la formalidad y el uso del lenguaje escapa a lo convencional; la autora tiene su propia manera de armar una novela o un cuento. Sigue la antiliteratura, el "sin estilo", en cuanto que tiene obras inconclusas, repetitivas, proyectadas al Afuera o, también, obras que no relatan nada, como, por ejemplo, *Cerca del corazón salvaje*, que supuestamente es la historia de Juana y, sin embargo, sabemos muy poco de dicha historia, pues la antiliteratura nos hace presenciar, sobre todo, cómo ella (Juana) se relaciona con lo dado. Igualmente, *La hora de la estrella* es una obra que "debería" contarnos la historia de Macabea y, no obstante, es la historia de cómo Macabea influye en su autor a medida que éste la escribe a ella. Otro ejemplo es "Un soplo de vida", "novela" que es el diálogo entre el Autor y Ángela Pralini (la escritura del Autor). Existen más ejemplos, unos más que otros escapan de la rigidez tradicional de lo que se considera un relato.

Siguiendo con la descripción del misterio, ésta establece una relación entre quien describe y la cosa; así, la antiliteratura toma la neutralidad de la cosa y, describiendo su misterio, deja que la "cosidad" sea transmitida al ser : "Acontéceme, Sveglia, acontéceme" [p. 407], dice la *descriptora*. Entonces, quien escribe se carga a sí mismo de cosa y, con la palabra, le devuelve a la cosa su ser milagroso. La

antiliteratura, entonces, arma un relato con un sujeto relator que requiere "el esfuerzo de sólo ser, sin inventar, adornar o acompañar lo que somos con lo que no somos. Escribir sin literatura es escribir el objeto en sí. La antiliteratura excluye la subjetividad como elemento y parte del relato, exige que se deje ver como sin mirada" [Velásquez, 1998: 27].

Siguiendo con la transmisión, el siguiente fragmento es bastante iluminador para comprender lo que es la antiliteratura:

Si un día vuelvo a escribir ensayos, voy a querer lo máximo. Y lo máximo deberá ser dicho con la matemática perfección de la música, traspuesta al profundo arrebatado de un pensamiento-sentimiento. No exactamente traspuesta, pues el procedimiento es el mismo, sólo que en música y en las palabras se usan instrumentos distintos. Debe, tiene que haber, una manera de llegar a eso (...). Mis ensayos son largos poemas en prosa, donde ejercito al máximo mi capacidad de pensar e intuir. Nosotros, los que escribimos, apresamos en la palabra humana, escrita o hablada, gran misterio que no quiero revelar con mi raciocinio que es frío. Tengo que indagar en el misterio para no traicionar el milagro [Lispector, 1973: 100].

La escritura debe llegar a ser como la música: no explica, no dice, sólo transmite —y a veces cosas que ni sabemos qué son, pero que las sentimos—. Por eso, la antiliteratura debe trasponer el pensamiento-sentimiento a la palabra. Pero sólo debe indagar o *acontecerse* del "gran misterio", sin pasarlo al raciocinio ("que es frío"), con el fin de "no traicionar el milagro".

Y esto es lo que busca Clarice Lispector en todas sus obras, por ello no se suelen leer descripciones que digan cómo son los hechos, cómo son las cosas o cómo son los sentimientos. Sus descripciones dicen sensaciones, se *hacen* sensaciones. Por ejemplo, la narradora de *Cerca del corazón* describe así la soledad de Juana: "Y ella estaba solitaria como un tic-tac de reloj en una casa vacía" [p. 138]. Juana tiene la soledad de un reloj que vive y cumple su destino pero para nadie; es sola. Así, la soledad de Juana se hace sensación. Para comprenderlo mejor, sólo basta imaginarnos cómo suena un reloj cuando estamos solos en una

casa: la única palabra que podría acercarse a describir esa sensación es soledad, pero soledad y algo más: el misterio que el lector intuye en la frase citada.

Por otro lado, en algunos casos, las palabras profundizan en sí mismas; es decir, cada palabra significa profundamente lo que significa —valga la redundancia—. Así, cuando, por ejemplo, en *La manzana en la oscuridad* una de las mujeres piensa "Soy una mujer mirando la lluvia", ocurre que "la afirmación se afirma, ajustándose exactamente a sí misma (...) puesto que no [dice] nada más" [Foucault: 9]. Esta afirmación es una verdad, pues es lo dado y, al seguir su propio ser teje su sentido y, como el Sveglia, es. La afirmación se torna en una revelación que crea algo, y lo hace bajo la confianza de decir aquello para lo que ha nacido. Lo mismo ocurre con el ejemplo dado más arriba, cuando G.H. le dice a su interlocutor lo que ya le había dicho, "te amo", pero esta vez (en la escritura), lo hace ajustándose exactamente a lo que comprende por dicha frase.

Asimismo lo explica nuestra narradora cuando dice que "auscultando los objetos, algo de los mismos saldrá que le será dado y, a su vez, devuelto a los objetos" (p. 24); es decir, como la escultura, la antiliteratura ausculto las palabras y les devuelve lo que yace en ellas, a medida que ellas le dan algo a G.H. Desgastando las palabras encuentra el significado inmanente, como afirma que desgasta la materia para que salga la escultura inmanente. Por ejemplo afirma: "Un momento antes del clímax, un momento antes de la revolución, un momento antes de lo que se denomina amor. Un momento antes de mi vida ..." (p. 25). Aquí, el significado inmanente de "clímax" es "amor"; y el significado inmanente de "amor" es "vida". Entre paréntesis, se puede decir que aquí se explica, otra vez, lo que se decía en la sección dedicada al tú y al amor.

Este tipo de lenguaje suele ser violento, "crudo", pues dice las cosas sin "cebos" ni "condimentos". Y ello violenta. Esto trae a colación un cuento de otro brasileño, João Guimarães Rosa: "La niña de allá", que relata la corta historia de una pequeña que siempre está sentada en un banco sin interesarse por cosas que

interesan y llaman la atención de adultos y de niños. La niña es "inhábil como una flor" [Guimaráes, 2000: 30]. Lo que hace es hablar, pero no se la entiende mucho. En algunas ocasiones "Repetía: ' ¡Todo naciendo!', esa su exclamación predilecta", o también " ' La gente no ve cuando se acaba el viento...' (...) Lo que hablaba a veces era común, es la gente que la oía exagerando" [Ib.]. Clarice Lispector tiene la palabra parecida a la de esta niña, pues mira y escribe cosas que violentan, porque son simplemente lo dado, comunes, sin sabor alguno: "ebriedad con agua pura" [Deleuze y Guattari: 43].

Siguiendo, entonces, con la antiliteratura, hay que señalar que implica escribir sin estilo: "Escribir sin estilo es lo máximo que, quien escribe, llega a desear. Será, (...) el mundo con su impersonalidad soberbia contra mi individualidad como persona pero seremos uno solo" [Lispector, 1973: 165]. Así, pues, escribir sin estilo es buscar la despersonalización de la palabra, a medida que ésta lleva al escritor hacia lo mismo: palabra y escritor serán lo impersonal, lo neutro de la existencia. Y es que lo neutro de la existencia es como la masa que sale del cuerpo de la cucaracha: la vida en su esencia más cruda, neutra e ilimitada: sagrada. De este modo, la escritura se hace mística, se hace "el espacio donde todo retorna al ser profundo" [Blanchot, 1992: 132].

Asimismo, escribir sin estilo —de manera neutra- hace que la palabra sea: "Escribir es. Pero el estilo no es. Tener senos es. El órgano masculino es demasiado Sveglia. La bondad no es. Pero la bondad, el darse, es" [Lispector, 2002: 411]. Aquí se ve, de nuevo, uno de los temas vistos más arriba, darse. Darse es, porque así se sigue el destino implícito en cada cosa y en cada ser. Por ello, los senos, el órgano masculino y la escritura son —son como la cosa, Sveglia- en cuanto que existen siguiendo su ser: dan su ser, es decir, están abiertos a todo siendo lo que son y, entonces, cobran sentido.

Volvamos, ahora, a un tema que quedó pendiente, la cosa. En *La pasión según G.H.*, nuestra narradora dice que después de un largo camino de extravío

llega "casi muerta por el éxtasis del cansancio, iluminada de pasión" al lugar donde "por fin había encontrado el cofrecillo. Y en el cofrecillo, centellante de gloria, el secreto escondido (...) Dentro del cofrecillo, el secreto: Un trozo de cosa" (p. 113). Ocurre que el secreto está en lo dado y no existe nada más dado que la cosa:

... cuando [se] piensa en la palabra *ausencia*, [se] piensa en lo que (...) es la *presencia* de las cosas, el ser-cosa: humilde, silencioso, grave, obediente a la gravedad pura de las fuerzas, que es reposo en la red de las influencias y el equilibrio de los movimientos [Blanchot, 1992: 141].

Así, si pensamos en lo que no está y, a la vez, sí está, debemos pensar en la cosa, ya que su silencio, su obediencia a su destino ("obediente a la gravedad pura de las cosas") y su pertenencia a todo (equilibrio en la red de movimientos) la hace ser en todo y en sí misma: la cosa es dada. La cosa viene a ser una partícula del todo y G.H. debe interiorizarse de ella si desea ser parte de dicho todo. Por eso, el secreto del cofre es un trozo de cosa. En este sentido,

El hombre está llamado a recomenzar la misión de Noé. Debe convertirse en el arca íntima y pura de todas las cosas (...), donde, no obstante, no se contentan con conservarse tal como son, tal como se imaginan ser, estrechas, caducas, trampas de la vida, sino donde se transforman, pierden su forma, se pierden para entrar en la intimidad de su reserva, allí donde están preservadas de sí mismas, no tocadas, intactas, en el punto puro de lo indeterminado [Ib. Blanchot: 130].

Este fragmento permite comprender por qué G.H. dice que el secreto es un "trozo de cosa" y no una cosa en sí. La cosa, en la interioridad del hombre, debe estar "preservada de sí misma", es decir, de su funcionalidad (estrechez); y debe permanecer en "lo indeterminado" -como Dios.

En este sentido, en el relato "La relación de la cosa" se afirma: "El Sveglia es estúpido: actúa clandestinamente, sin meditar. Voy a decir ahora algo muy grave que parecerá herejía: Dios es burro. Porque Él no entiende, no piensa, sólo es" [Lispector, 2002: 410]. De esta manera, la cosa se diviniza y/o Dios se cosifica. Pasa que las cosas —que simplemente son- tienen la neutralidad de Dios, de lo sagrado. La parte cosa del ser es la parte sagrada del mismo, pues es la parte

indeterminada que pertenece al todo. Por ello G.H. afirma: "¿Lo que hiciste soy yo? Y no consigo dar el paso hacia mí, yo que es Cosa y Tú. Dame lo que eres en mí" (p. 115).

Ahora bien, "... las cosas nos atacan literalmente al cuerpo" [Heidegger, 2001: 48]; podemos decir, entonces, que lo que las cosas *son* actúa sobre nosotros. Interiorizarnos de la cosa es hacernos cosa. En este sentido, Juana, una mujer tan interiorizada de lo dado, piensa:

Si el brillo de las estrellas duele en mí, si es posible esta comunicación distante, es porque alguna cosa semejante a una estrella se estremece dentro de mí (...). Cuando me sorprende en el fondo del espejo me asusto. Apenas puedo llegar a creer que tengo límites, que soy algo recortado y definido. Me siento dispersa en el aire, pensando dentro de las criaturas, viviendo en las cosas más allá de mí misma. Cuando me veo en el espejo no me asusto porque me halle fea o bonita. Es que me descubro de otra cualidad [Lispector, 2002b: 73].

Como Juana está dolida por las estrellas, G.H. está dolida por la cucaracha. En ambas existe algo de cosa, sin importar que ésta sea estrella o cucaracha, ya que la cosa interiorizada se vuelve, como Juana, "dispersa"; la cosa no es algo "recortado y definido". Así, cuando la cosa se hace parte de la interioridad, es cuando se comienza a vivir lo sagrado, y "el espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad, [es] libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza de lo indeterminado" [Blanchot, 1992: 126].

Entonces, el misticismo de G.H. es un misticismo de la cosa, en cuanto que ésta guarda en sí el secreto de lo dado (de Dios). Asimismo es un misticismo de la cosa en cuanto que se realiza (el misticismo) en y por una escritura que busca la antiliteratura, "sin estilo": es —solo siendo, la escritura puede ser parte del todo-. Al respecto, G.H. afirma que su escritura debe evitar tener una forma, debe, más bien, nacer como efecto de la transmisión, como una costra:

... ya que fatalmente sucumbiré a la necesidad de forma que procede de mi pavor de permanecer sin límites, entonces al menos que tenga yo el valor de

dejar que esa forma se forme enteramente sola como una costra que por sí misma se endurece, la nebulosa de fuego que, enfriándose, se convierte en tierra. Y que tenga el gran valor de resistir a la tentación de inventar una forma [p. 14].

Ya que G.H. necesita darle alguna forma al silencio indefinido con el fin de comprenderlo o de vivirlo, escribe. Pero, paradójicamente, se recomienda a sí misma tener el valor de hacerlo sin forma, pues una forma sería darle un estilo, un sabor, a su escritura. De acuerdo a lo visto más arriba, el estilo no engendra una escritura propia, pues no es transmisión, no es Sveglia. Entonces, si decide escribir, debe hacerlo dejando que la forma sea natural, como la costra que se forma por la herida del silencio, vivido el día anterior. La forma de la obra no se construye (estilo), sino que debe brotar (antiliteratura). Y de la misma manera nace el tú; él es como una mano que *brota* de la necesidad de las palabras.

Es decir, la antiliteratura transmite la experiencia y lo que resulta (la obra) es una costra nacida por la vivencia. Formar o caer en la tentación del estilo es alejarse de la pura transmisión. La escritura debe, pues, ser dada, debe seguir su misión o contraseña, como cada especie.

Lo dado

Se vino afirmando que, con la escritura, nuestra autora busca lo dado. Es así que sus obras "no son tragedias teatrales, sino los dramas que componen lo vivo de la vida" [Cixous: p. 180]. Su materia prima —usando las palabras de G.H.— es la realidad y el lenguaje es como va a buscarla. De manera que, cuando busca, se encuentra con lo que la precede.

La experiencia mística de G.H., específicamente, encuentra lo sagrado ya existente. Incluso "la propia palabra [es] anterior al hombre" [Lispector, 2003: 341], es decir, la palabra es, ella misma, lo dado; y el hombre, G.H., debe buscarla, vivirla. Así, cuando G.H. empieza la obra diciendo que está buscando, implica que está buscando comprender, está buscando lo sagrado y está buscando la palabra que

existe y a la que debe dar forma para usarla como tabla. Asimismo, busca la palabra para vivirla: cuando dice "poseo a medida que designo", posee lo que designa y posee la palabra.

Entonces, si la palabra es algo dado, debe estar dentro de cada ser - recordemos que si uno se duele por la cosa es que hay algo de cosa en nosotros-. En efecto, a eso se refiere Lispector cuando afirma: "No se hace una frase. La frase nace". Así, usar las palabras personalmente es esconder la crudeza, alejarlas de su sentido. En cambio, usarlas sin estilo (antiliteratura), dejando que nazcan, es dejar que la escritura sea dada, sea Sveglia.

Siguiendo, entonces, con las cosas o con el mundo en sí, la narradora de *Cerca del corazón* dice:

... es que basta con silenciar para vislumbrar, debajo de todas las realidades, la única irreductible, la de la existencia. Y bajo todas las dudas —el estudio cromático- sé que todo es perfecto, porque siguió de escala en escala el camino fatal en relación consigo mismo. Nada escapa a la perfección de las cosas, esa es la historia de todo [p. 30].

Así, todas las cosas son perfectas porque siguen lo que son. Por ello, G.H. se da cuenta de que su vida moral (anterior a la cucaracha) era una vida entre comillas, pues ponía orden a todo. Su casa, sus relaciones, su forma de vivir obedecían a un orden que se desmorona en la escritura, puesto que es un orden falso y la escritura busca un orden propio (dado):

El mundo era un lugar. Que me servía para vivir: en el mundo podía yo meter una bolita de miga en otra, bastaba yuxtaponerlas (...), y así, con placer, iba formando una pirámide curiosa que me satisfacía: un triángulo de líneas rectas hecho de formas redondas, una forma que está hecha de sus formas opuestas [p. 26].

G.H. arma "... una forma que está hecha de sus formas opuestas", puesto que, en el mundo bello -al que aquí todavía pertenece-, las cosas no siguen su ser o su

* En "Escrever", *Jornal do Brasil*, del 18 de noviembre de 1972. Citado por Antonio Maura en *Revista Anthropolos*. p. 40

especie: las formas no se siguen a sí mismas, sino a otra especie. Más adelante, G.H. comprende este equívoco y busca su propia contraseña, como se vio más arriba. En este sentido Heidegger dice:

La comparación y tipificación sincrética de todo no da de suyo un auténtico conocimiento esencial. La ordenación de una multiplicidad en un cuadro general no garantiza una verdadera comprensión de lo que queda ordenado. El auténtico principio ordenador tiene su propio contenido material, y éste no se encuentra nunca por medio de la ordenación misma, sino que ya está supuesto en ella. Así, por ejemplo, para clasificar imágenes del mundo es necesaria la idea explícita de mundo en general. Y si el "mundo" mismo es un *constitutivum* del Dasein, la elaboración conceptual del fenómeno del mundo exige una visión de las estructuras fundamentales del Dasein [Heidegger, 1998: 77].

Es decir, si G.H. deseaba ordenar lo sagrado, partir desde un orden que sigue la belleza del mundo es un proceder inauténtico, pues la ordenación correspondiente a lo sagrado es lo que viene de ello mismo. Ahora bien, como plantea Lispector, lo sagrado es un *constitutivum* del ser, entonces, todo debe iniciarse con un descenso al interior. Y esto es lo que hace G.H., pues, como sabemos, toda experiencia mística es una introspección; allí encuentra su orden más propio.

Pasemos, ahora, a ver de manera más específica cuál es el papel de la literatura, y del arte en general, en un mundo ya dado.

Arte, posibilidad

A veces nosotros mismos manifestamos lo inexpressivo; en el Arte se hace eso, en el amor corporal también; manifestar lo inexpressivo es crear. En el fondo, ¡somos tan, tan felices!. Pues no hay una forma única de entrar en contacto con la vida, ¡incluso hay formas negativas! (...); y todo eso, todo eso antes de morir, ¡todo eso incluso cuando estamos despiertos! ...
Y la leche materna, que es humana, la leche materna es muy anterior a lo humano, y no tiene sabor, no es nada, ya lo experimenté; es como el ojo esculpido de una estatua que está vacío y sin expresión, pues cuando el Arte es bueno es porque tocó lo inexpressivo, el peor arte es el expresivo, aquel que transgrede el trozo de hierro y el trozo de cristal, y la sonrisa, y el grito [pp. 118-119].

Primero, hay que destacar que G.H. diferencia el Arte del arte. El primero es el que manifiesta lo inexpresivo; es decir, es el que carga a la palabra (o a la pintura, a la materia, al cuerpo) de aquello que está más allá de la misma; en otras palabras es "la necesidad de incorporar en la escritura todo aquello que la excede" [Cróquer: 71]. El arte (con minúscula) es el que "expresa", en el sentido de que se convierte en un medio para; este tipo de arte no es, ya que no se hace *neutro* o *cósico* junto con aquello que debería manifestar. El Arte debe, pues, manifestarse junto con aquello de lo que se hincha.

Siguiendo con el fragmento, G.H. afirma que se vive lo que el Arte manifiesta antes de morir. Y es que el Arte está, como sabemos, estrechamente relacionado a la muerte, puesto que implica la búsqueda de lo ilimitado. Y antes de morir, el Arte permite que vivamos la pasión que lo mueve: el canto de Orfeo, el recorrido de G.H.: "... palabra jubilosa que por única vez da voz a la desaparición antes de desaparecer en ella" [Blanchot, 1992: 135].

Entre las cosas que son neutras como el Arte, está la leche materna, puesto que es en sí misma: su ser es neutro y así se manifiesta. Por otro lado, su neutralidad (o inexpresividad) la hace parte de lo dado; más aun es el alimento de lo dado. Teniendo esto en cuenta, podemos entender por qué Hélène Cixous dice que Lispector "escribe con tinta blanca"; su voz es "la leche inagotable (...). La eternidad: es la voz mezclada con leche" [pp. 56-57].

Por otro lado, el Arte, el de Lispector específicamente, vuelve la conciencia hacia el espacio interior, donde está la fuente de la sonrisa, del grito, del trozo de hierro o de cristal:

Si existe entonces una esperanza de volvernos hacia una intimidad más profunda es desviándonos cada vez más por una conversión de la conciencia que, en lugar de llevarla hacia lo que llamamos lo real y que no es más que la realidad objetiva, donde permanecemos en la seguridad de las formas estables y de las existencias separadas (...), la desviase hacia una intimidad más profunda, hacia lo más interior (...), libres de nosotros (...), lo más cerca

posible de este punto donde "el interior y el exterior se reúnen en un solo espacio continuo" [Blanchot, 1992: 128].

La escritura de nuestra autora realiza este vuelco de la conciencia, pues les quita a sus personajes la "tercera pierna" y los lanza a profundizar en el ser mismo. El mundo se transmuta para hacerse una vivencia interior. Por ejemplo, como se vio en el anterior capítulo, Martim, en *La manzana en la oscuridad*, vive los paisajes, los animales, los amores desde una reconstrucción propia: destruye el mundo "objetivo", "las formas estables" y rearma todo desde su conciencia vuelta hacia sí mismo. G.H., por su parte, lleva la realidad objetiva (la cucaracha) hacia lo más interior de sí, lo hace liberándose de su vida anterior: deja de ser ella entre comillas (liberándose de sí misma) y traslada la exterioridad (otredad) del insecto hacia su interioridad para que, así, ambas sean libres: el todo, lo continuo. Entonces, "el espíritu es libre en la letra y está encadenado en la raíz" [Levinas, 2000: 24], ya que la palabra abre la posibilidad de lo ilimitado sosteniéndose de la raíz: el tejido de la vida (lo dado).

Esta libertad se refiere, también, a la apertura que se puede tener al mirar una cosa dada. Así nos lo explica Blanchot, quien, trasladando sus palabras, dice que hablar (escribir) es

toma[r] la cosa por donde ésta no se toma, no se ve, no se verá nunca; transgrede las leyes, se libera de la orientación, desorienta (...). El lenguaje hace como si pudiéramos ver la cosa por todos los lados (...) Y entonces comienza la perversión. El habla ya no se presenta como un habla, sino como una vista liberada de las limitaciones de la vista. No una manera de decir, sino una manera trascendente de ver [Blanchot, 1996: 66].

Antes que nada, es preciso aclarar que cuando el autor se refiere a una "manera trascendente de ver" no implica que se sale de lo dado; al contrario, lo que trasciende es lo convencional, las leyes y las maneras "civilizadas" de ver. Entonces, tomando en cuenta estas palabras, se puede entender otro de los motivos para que la escritura mística de G.H. sea transgresora; ocurre que es una "perversión" que violenta, "desorienta", pues ve más allá: los ojos de G.H. (su escritura) ven más allá de las miradas limitadas de Dios, o de la cosa, o del amor; su mirada trasciende todo ello hacia lo más interior de cada cosa.

En este sentido, se puede decir que la escritura contiene en sí misma algo que existe y que no se ve y "no se verá nunca", puesto que, por un lado está escondido (es el secreto) y, por otro lado, no se verá porque es una posibilidad. Así, G.H. dice:

La parte más inalcanzable de mi alma y que no me pertenece es aquella que limita con mi frontera de lo que ya no es yo y a la cual me doy. Toda mi ansia ha sido esta proximidad infranqueable y excesivamente próxima. Soy más aquello que no está en mí [p. 102].

La frontera de G.H. es lo que no está en ella y, sin embargo, es ella. Su ser es la posibilidad de lo "más inalcanzable de [su] alma" y, se da, o se lanza, hacia lo que es su posibilidad. Es decir -parafraseando a la narradora de *La manzana*-, cada hombre es su propia oportunidad y, por tanto, cada ser debe exagerarse: "... sin exagerar ¿cómo vivir? ¿Cómo obtener algo, sin exagerar? La exageración era el único tamaño posible para quien es pequeño; necesito exagerar, sino ¿qué hago con mi pequeñez?" [p. 324]. El deseo de salir de la pequeñez abre la posibilidad de lo grande y ese deseo movilizará la vida:

De alguna manera cada uno de nosotros ofrecía su vida a una imposibilidad. Pero es verdad también que la imposibilidad acababa por quedar más cerca de nuestros dedos que nosotros mismos, porque la realidad pertenece a Dios. Después Martim pensó que tenemos un cuerpo y un alma y un querer y nuestros hijos, y que, sin embargo, lo que somos verdaderamente es aquello que lo imposible crea en nosotros. Y, quien sabe, quizás la suya sería la historia de una imposibilidad tangible [Ib.: 334].

La imposibilidad, entonces, es algo que yace cerca de la punta de nuestros dedos y que nos obliga a estar, siempre, estirando las manos; caminando hacia aquello imposible y, a la vez, tangible, pues está dado y es parte de lo que le "pertenece a Dios". Así, el amor es parte de la realidad y nuestros dedos son "un cuerpo y un alma y un querer y nuestros hijos"; nuestro sentido es alcanzar lo que yace, hacernos amor.

Lo mismo ocurre con el Arte, la escritura, ya que persigue una imposibilidad que está en su extremo o en su orilla:

Más allá de la oreja existe un sonido, en el extremo de la mirada un aspecto, en las puntas de los dedos un objeto: es allí adonde voy.
 En la punta del lápiz el trazo. ...
 En la punta del pie el salto.
 Parece la historia de alguien que fue y no volvió: es allí adonde voy ...
 En la punta de la palabra está la palabra (...) A la orilla de mí estoy yo. Es hacia mí adonde voy (...) Después de muerta me agrandaré, y me esparciré, y alguien dirá con amor mi nombre ...
 En el extremo de mí estoy yo (...) ¿Qué estoy diciendo? Estoy diciendo amor.
 Y cerca del amor estamos nosotros [Lispector, 2002: 420-421].

Es decir, la palabra va hacia aquello que está proyectando, pero que es imposible porque no es un poder-ser. Todo es una imposibilidad movida por el amor (lo dado), que se alcanza después de la muerte; la muerte que agranda y esparce: la muerte que realiza lo imposible. La literatura (el Arte) contiene dicho imposible en sí misma, pues el lápiz, aunque todavía no es un trazo imposible, en la punta lo contiene. Por ello —parafraseando a Lispector- en otro relato se afirma que el silencio se encuentra a veces en el mismo corazón de la palabra [Lispector, 2002: 426]; la palabra no es el silencio, pero lo contiene, está en la punta. Sólo si la palabra muere, se agranda, se esparce (o adora), se hace silencio.

Y esto ocurre con el Arte en general, por ello Juana, en *Cerca del corazón*, piensa: "Y con la música, lo mismo. ¿Por qué no tocaba todas las músicas que existían? —Miraba el piano abierto- allí estaban contenidas todas las músicas" [p. 48]. Todo está contenido, al borde del instrumento y, también, de los dedos que están por tocar. El Arte es posibilidad del hombre y, a la vez, el hombre es la posibilidad del Arte, ya que con la muerte todo se esparce, se hace indeterminado —recordemos que la relación con la escritura es una relación con la muerte-. Al respecto Juana dice: "¿Dónde se guarda la música cuando no suena? —se preguntaba-. Y, rendida, contestaba: que hagan un arpa de mis nervios cuando muera" [pp. 170-171].

A manera de conclusión, se puede decir que la obra de Clarice Lispector "... es esta intimidad abierta al mundo, expuesta sin reserva al ser, es el mundo, las cosas y el ser transformados incesantemente en interior [... que] no sólo exige el abandono

de toda seguridad exterior, sino que se arriesga ella misma..." [Blanchot, 1992: 147]. Así, *La pasión según G.H.* arriesga a su sujeto (G.H.) y a la escritura por la posibilidad del secreto: el amor. La muerte es amor.

En este sentido, G.H. empieza buscando asirse de lo conocido, busca recomponer el lenguaje bajo la forma en que el mundo ("la belleza del mundo") lo usa y, sin embargo, sus palabras ya contenían, en la punta, lo imposible y la narradora no puede resistirse a ese movimiento -"escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación" [Ib. Blanchot: 26]-. Entonces, lo limitado del ser se abre por la palabra y se encuentra con el amor, lo desmesurado. La palabra de Clarice Lispector es la posibilidad: posibilidad de libertad, posibilidad de ser.

CAPÍTULO III EXPERIENCIA MÍSTICA

*La esperanza es un pedazo/ de eternidad/
que los hombres aún tienen/ en el alma/
después de haber cortado/ el tiempo,/ naciendo.*

René Bascopé

En *La pasión según G.H.*, el sistema humano habita un mundo bello, que esconde la neutralidad de la existencia y mira a través de ojos cuyo ángulo de visión empieza y termina en espacios, personas, miradas y tiempos conocidos. En este sentido, el ángulo de visión encuentra su límite en el tiempo y en la muerte. G.H. tiene este ángulo de visión hasta que se encuentra con una mirada absolutamente altérica, la mirada del animal (la cucaracha), con un ángulo de visión infinito: no tiene conciencia de muerte y, por tanto, su temporalidad es otra: es ilimitada mientras dura.

G.H. está satisfecha con su vida, con el orden que ha establecido para resolverla; sin embargo cuando mira la otredad decide escribir, pues "escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación..." [Blanchot, 1992: 27] y ella está fascinada por lo ilimitado del insecto; tanto que emprende una búsqueda (escritura) mortal: abre su deseo. Y es que, parafraseando a Blanchot, la experiencia límite es vivida por un ser que, aunque está satisfecho, desea: en el deseo ilimitado "hay cumplimiento del ser" [Ib.: 333].

Por la apertura del deseo, G.H. empieza la obra diciendo "...Estoy buscando, estoy buscando". Y, aunque al principio no sabe qué busca, se puede decir que "... todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca" [Heidegger, 1998: 28]. Así, pues, en las tres primeras oraciones de la novela buscar y dar están relacionados, dice: "... Estoy buscando, estoy buscando. Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido ...". G.H. busca comprender, lo cual va de una

búsqueda de lenguaje capaz de asir la experiencia hacia la búsqueda de un lenguaje capaz de perderse (pues está fascinado) en lo ilimitado. Asimismo, busca dar: dar su experiencia es, como se sabe, vivirla con sentido; es entregarla y, a la vez, entregarse.

Esta entrega se da en el transcurso de la peregrinación de **G.H.** por lugares que, según lo visto con de Certeau, están marcados por la fundación de no-lugares, ya que la experiencia mística va en busca de aquello que está expulsado del mundo, pues pone en peligro los saberes y las seguridades en las que el hombre ordena su existencia. Por ello, el primer nombre que nuestra protagonista le da a su experiencia es el de "una desorganización profunda" (p. 11). Desorganización que arrasa, destruye, toda su existencia bien formada y ordenada —tanto en lo que se refiere a la vida interior como a la exterior (departamento, círculo social).

Ante esta devastación, G.H. comienza a escribir buscando comprender lo ocurrido, y lo hace con la confianza de regresar, pronto, a su vida organizada: "A eso querría llamarlo desorganización, y tendría yo la seguridad para aventurarme, porque sabría después a dónde volver: a la organización primitiva" (p. 11). Para ello —para lanzarse a comprender (desde la organización)- recuerda cómo era su vida bajo la moral del mundo (vida moral) y en qué situación se encontraba antes de su encuentro con aquello que la desorganiza y fascina.

Vida moral

... he aprendido a pensar con las manos y en el momento de utilizarlas. También de la escultura ocasional he conservado la costumbre del placer al que tendía ya por naturaleza: mis ojos habían palpando tanto la forma de las cosas, que me fui familiarizando cada vez más con el placer, y enraizándome en ello. Podía con mucho menos de lo que era, utilizar ya todo ... [p. 26].

La relación de G.H. y la escultura la ubica en un punto medio: da forma y organiza las cosas obedeciendo a cierta practicidad y, a la vez, está cerca de lo que abre brechas (arte) para vivir los intersticios vitales; aunque ello sea medido,

puesto que está condicionado por los límites de la forma que sus ojos han palpado en los objetos. Así, sus ojos moldean su vida y sus placeres de acuerdo a formas ya dadas por otros ojos, los ojos de la moral del mundo, pues "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" (p. 25). Este ojo vigila que los placeres (y su vida en general) no salgan de los límites establecidos, pues la violencia no es admitida en ningún sentido (ni en lo que se refiere a Dios; Él también es medido).

Asimismo, el ojo vigila que G.H. se comprenda a sí misma desde la moral que, bajo estos términos, puede denominarse mundana. Este ojo moral es la mirada del otro, de "los demás" que le permiten "situarse", pues ella se "trata como las personas la tratan, es aquello que los demás ven en ella" (p. 23). Sin embargo, cuando se encuentra en la habitación de Janair y ve el mural y la cucaracha se encuentra con una mirada diferente/desconocida; con la mirada de, esta vez, el Otro (con mayúscula porque es lo altérico y porque, como se irá viendo, es la proximidad de lo neutro).

Pero antes de entrar al espacio de lo altérico, es preciso especificar en todo sentido cómo era la vida moral de G.H. Era una vida llevada bajo la luz, "luz que nace de un deseo de belleza y moralismo" (p. 17). Luz que alumbró sólo los hechos, no "la luz natural de lo que existe" (la luz que la "aterra") (p. 17). Y es que los hechos, a veces, se confunden con lo esencial, pues el hombre "se encuentra inmediatamente a sí mismo en lo que realiza, necesita, espera y evita —en lo a la mano de su inmediato *quehacer* en el mundo circundante" [Ib. Heidegger: 144]. Sin embargo, para Lispector, los hechos son vanos quehaceres:

Es cierto que le acontecían cosas llegadas de fuera. Perdió ilusiones, padeció una pulmonía. Le ocurrían cosas. Pero sólo venían a adensar o enflaquecer el murmullo de su centro ¿Por qué contar hechos y detalles si ninguno la dominaba en definitiva? ¿Y si ella era sólo la vida que corría en su cuerpo sin cesar? [Lispector, 2002b: 81].

Ciertamente, *Cerca del corazón salvaje*, así como *La pasión según G.H.* y la mayoría de las novelas de nuestra autora, no son obras en las que se cuenten hechos, sino vidas que corren en los cuerpos y que se manifiestan en determinadas situaciones o hechos (encontrar una cucaracha, perder un amor, padecer hepatitis). Y esto no sólo en las obras, sino también en la vida de la autora: "'Yo paso corriendo a través de los hechos', cosas prácticas como pagar las cuentas, organizar la comida, etc., 'porque la meditación profunda me espera'. Palabras de la propia Clarice sobre su vida cotidiana" [Boreli, en Losada, Maura y Novaes: 31]. Ocurre que los hechos se dan en un determinado tiempo, tienen conclusión y conllevan resultados; y nuestra autora no elige el futuro de los hechos, sino su ahora, la vida dada en cada instante.

En este contexto, después de que G.H. mira lo que es, afirma con respecto a su vida llevada bajo la luz de los hechos:

Para mi sólida moralidad de antaño —mi moralidad era el deseo de entender y, como no entendía, arreglaba las cosas; sólo de ayer a ahora he descubierto que siempre he sido profundamente moral: sólo admitía la finalidad-, para mi sólida moralidad de antaño, el haber descubierto que estoy tan crudamente viva como esa cruda luz que ayer he aprendido a conocer, para aquella moralidad mía, la gloria terrible de estar viva es el horror. Antes vivía yo en un mundo humanizado, pero lo puramente vivo, ¿ha destruido la moralidad que yo tenía?
Es que un mundo totalmente vivo tiene la fuerza de un infierno [p. 20].

G.H. "sólo admitía la finalidad", la espera de lo que vendrá y, como lo que es no lo comprende, entonces, lo "arregla"; le da una forma con las manos de la mirada del otro (lo humanizado). Esta "moralidad de antaño" ha quedado destruida por lo que está vivo y tiene la fuerza de un infierno, la fuerza de la destrucción -como se verá más adelante-. Así, al abandonar lo mundano, se abandona: "dar el primer paso en la primera ausencia de mí» (p. 17).

Y, al hacerlo, irá abandonando también el moralismo del lenguaje (su comprensión del mundo), dice "¿por qué no me dejo llevar por lo que me vaya ocurriendo? Tendré que correr el sagrado riesgo del azar" (p. 13). La experiencia se

da en y por el lenguaje, entonces, si se deja llevar por lo que ocurre se deja llevar por el lenguaje. Afirma que ha retrasado el silencio toda su vida, lo ha puesto como una esperanza; pero, ahora, "por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin comenzar a hablar" (p. 20). Despreciar la palabra es despreciar la comprensión (moral) que ésta conlleva; es, además, despreciar la distancia entre el silencio de lo vivo y el ruido de la belleza mundana. Con el fin de lograr el silencio, debe iniciar el despegue de la palabra moral hacia la palabra silenciosa; debe, pues, empezar a decir.

El apego a la moral hace que, al comienzo de la obra, el lenguaje, así como la narradora, no sean aún libres, pues su "objetivo es hallar" y hallar es "el momento de descubrir un medio de salida" (p. 12). Sin embargo, hay que tener en cuenta lo ya citado, "escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación..." [Blanchot, 1992: 27] y, entonces, G.H. afirma que "será preciso valor para empezar a hacer lo que voy a hacer: decir". El decir se torna, pues, en un riesgo, que se da por la violencia del abismo hacia el que hala el lenguaje y, además, es una batalla con el mismo: afirma que debe arriesgarse "a la gran sorpresa que sentiré ante la pobreza de lo ya dicho" (p. 18).

Más adelante: "Y si estoy retrasando el comenzar es también porque no tengo guía. El relato de otros viajeros me ofrece pocos detalles respecto del viaje" (p. 18). Buscando ayuda, G.H. piensa en otros viajeros del lenguaje, en otros místicos — recordemos que una metáfora general de la experiencia mística es el viaje—, y afirma que sus relatos no la ayudan; ella debe experimentar el viaje (decir) por sí misma. Por otro lado, como se vio en el primer capítulo, los viajes de los místicos son muy diferentes al de G.H., porque, entre otras cosas, los primeros encuentran a Dios fuera del mundo y nuestra narradora lo hace en algo que se arrastra por el mismo. Para los místicos, Dios no puede ser percibido desde el mundo puesto que Él es lo Extranjero, lo puro, lo "desproporcionado" que sólo "sería concebible desde un exterior que no es el mundo, desde un exterior no espacial ..." [Levinas, 1994: 200]. Mientras que G.H., lo encuentra abajo, en el piso.

Haciendo alusión a la ubicación, la narradora afirma que la habitación de Janair está abajo; así, cuando planea (forma/ordena) su día y cómo irá limpiando su casa dice: "Comenzaría quizá por ordenar el fondo del apartamento: el cuarto de la criada debía estar inmundo (...). Después, desde el final del apartamento, iría poco a poco 'subiendo' horizontalmente hasta su lado opuesto" (p. 30). Es decir, ella vive en lo alto y la cucaracha (lo divino) está al fondo, abajo.

La oposición entre lo que está en el polo de lo bueno (arriba) y lo malo (abajo) aparece también en otro relato de Lispector, "El crimen del profesor de matemáticas". Este señor comete un crimen: entierra a un perro muerto "en tributo de [su] perro abandonado". Ocurre que abandona a José porque se traslada; pero el traslado es un motivo secundario, pues reconoce que, en el fondo, abandona a su mascota porque su amor canino (neutro) lo incomoda: "E, inquieto, yo comenzaba a comprender que no exigías de mí que yo cediera nada de la mía para amarte, y eso comenzaba a importunarme" [Lispector, 2002: 138]. Este amor, que no posee, implica para el protagonista la posibilidad del crimen:

"... Pero sólo tú y yo sabemos que te abandoné porque eras la posibilidad constante del crimen que yo nunca había cometido. La posibilidad de que yo pecara, el disimulo en mis ojos, ya era pecado. Y este crimen sustituye el crimen mayor que yo no tendría coraje de cometer", pensó el hombre cada vez más lúcido.

"Hay tantas formas de ser culpable y de perderse para siempre y de traicionarse y de no enfrentarse. Yo elegí la de herir a un perro", pensó el hombre. "Porque yo sabía que ése sería un crimen menor y que nadie va al Infierno por abandonar un perro que confió en un hombre. Porque yo sabía que ese crimen no era punible" [Ib.: 139].

La posibilidad del crimen es una tentación (lo prohibido, la libertad), el Profesor no puede evitarla y entonces elige un crimen, pero que -aunque es doloroso para el perro y para él- es superficial, pues no implica un enfrentamiento con lo más violento (como sacrificar a José) y tampoco implica un enfrentamiento directo con lo demoníaco. Elige, en cambio, enterrar a algún perro ya muerto, lo cual es un crimen, o un pecado, pero controlado: "Un hombre aún conseguiría ser más astuto que el Juicio Final. Nadie le condenaba por ese crimen. Ni la Iglesia" [Ib.]. En este sentido, la iglesia aparece a lo lejos: el hombre sube a una colina para enterrar al perro

desconocido, mientras que "abajo" las campanas están "llamando a los fieles para el consuelo de la penitencia" [Ib.: 135]. Es decir que arriba —en el polo que para el cristianismo es más cercano a lo divino, el cielo- está el Profesor cometiendo su crimen, una transgresión, sin el consuelo del perdón otorgado por la iglesia. Pues dicho perdón tapa y expulsa del ser todo tipo de violencia.

En un principio, G.H. se mueve bajo la lógica mundana (cristiana), pues ubica el bien, lo puro en lo alto de su departamento (cerca al cielo), y la habitación "inmunda" está abajo. Entonces, se puede decir que el encuentro con lo divino se da en un lugar "de abyección" (de Certeau).

Ahora bien, el momento previo a la entrada a dicho lugar de abyección presenta elementos que adelantan lo que verá. Ocurre que "ya entonces comenzaba a ver lo que sólo después sería evidente"; más aún, afirma: "he visto desde que nací y no sabía, no sabía" (p. 30). G.H. está por acercarse a aquello que es anterior a todo y, aunque lo ve desde que nace, lo olvida o lo esconde por la mirada (moral) del otro. Así, los elementos que anuncian lo que verá están constituidos tanto por las cosas (en su entorno), como en su vida interior (recordemos que se dedica al arte, el cual abre intersticios). Entre los elementos físicos, está la soledad en la que está su casa, el hecho de ser domingo y la geografía de la habitación con los pasillos que conducen a ella.

La soledad: La soledad es necesaria porque, de esa manera, G.H. está algo alejada de la mirada del otro, el mundo está distante y ella está aislada en "su más propio estar-en-el-mundo"; de modo que la soledad le revela el "*estar vuelt[a] hacia* el más propio poder—ser, es decir revela su ser libre para la libertad de escogerse y tomarse a sí mism[a] entre manos" [Ib. Heidegger: 210], sin el ojo vigilante. Asimismo, la soledad de la casa deja que el silencio haga lo suyo, pues sólo en el silencio se escucha al Otro (del yo), que empieza a dejar de ser extranjero.

El domingo: En este día, G.H dice que limpiará la casa "... para que después, en la séptima hora, como en el séptimo día quedase libre para descansar y gozar de una parte de día de tranquilidad. Calma casi sin alegría ..." (p. 29). Una alegría que es casi tristeza pues, como es tediosa, es neutra. Ocurre que, para nuestra autora, los domingos tienen una especie de tristeza, "esa tristeza leve es la comprobación de vivir. Como no se sabe de qué modo usar ese conocimiento súbito, viene la tristeza" [Lispector, 2002b: 168]. El aislamiento con respecto al movimiento, a la belleza, a la diversión y a la moralidad del mundo le permite a G.H. la "comprobación de vivir" desde sí misma y tiene un conocimiento súbito que la empuja hacia lo que ha visto desde que nació.

Por otro lado, no es casual que la autora elija este día para que su personaje se relacione con Dios, puesto que, como lo recuerda G.H., el séptimo día es el día que se celebra la Creación. El "domingo era el primer día del hombre. Ni la mujer había sido creada. El domingo era el desierto del hombre" [Lispector, 2003: 30]. Nuestra protagonista no existe o, lo que es lo mismo, existe bajo una moralidad ajena a lo que, en el fondo, es la mujer G.H. —como se verá más adelante—. Por tanto, este día será el desierto del hombre (destrucción de la moralidad) y será la creación del hombre y de la mujer. Creación en el sentido de que se creará un mundo y serán (re)creados los seres.

G.H. habita un mundo ya determinado y se preocupa por mantenerlo así, organizado. Por ello toda la parte *alta* de su casa es una "réplica elegante, irónica y graciosa" del orden preestablecido; afirma, "por honestidad para con una auténtica creación, cito el mundo, lo citaba, ya que él no era ni yo ni mío" (p. 27). Lo que vive no es, pues, ni ella ni su mundo; éstos deben ser, ahora, creados en domingo. Su vida y su departamento son agradables —"la copia es siempre bella" (Ib.)—, y esconden toda la violencia de la vida, la que encontrará en el lugar de abyección, en el lugar del Otro.

La fisonomía de lo bajo: Llegamos, entonces, al último elemento físico que adelanta lo que verá G.H.: los pasillos que conducen hacia la habitación de Janair y, luego, la misma habitación. Empecemos diciendo que no es casual que nuestra narradora viva en el piso catorce de su edificio, pues el catorce es una réplica más: es la réplica del siete. Como lo recuerda Antonio Maura, siete son las moradas (para santa Teresa) y siete son los palacios o las *hejalot*¹⁹ (para el judaísmo) que deben ser recorridos para llegar a donde se encuentra lo sagrado. G.H. habita sobre siete moradas más, es decir, sobre una réplica de los caminos hacia lo divino.

Sin embargo, cuando llega a la ventana del pasillo que antecede al cuarto de la criada, a los "bajos fondos" (p. 32), mira la violencia de lo que no es bello porque no es una réplica: las cosas en su crudeza, sin adornos ni cebos:

Por fuera, mi inmueble era blanco, con fachada lisa con lisura de mármol. Pero por dentro, el patio interior era un amontonamiento oblicuo de escuadras, ventanas, cuerdas y trazos negros de lluvia, ventana abierta contra ventana, bocas mirando bocas. El vientre de mi inmueble era como una fábrica [p. 30].

Esta fachada no esconde lo feo o lo violento de las estructuras: la intimidad del edificio está en su crudeza. Esta parte de la casa son los intestinos (la carne) de la fachada blanca. Intestinos que tienen "algo de naturaleza terrible y difusa —que más tarde experimentaría en mí—, algo de naturaleza fatal había brotado inevitablemente de las manos del centenar de obreros eficaces que habían instalado conducciones de agua potable y de aguas residuales ..." (p. 31).

El espacio es, pues, como un cuerpo con venas y conductos en carne viva; tiene ingresos que dejan al descubierto todos los interiores. Así, tiene una boca: las ventanas y un "pasillo oscuro" (una vagina), que la llevará hacia el vientre de la habitación, donde se gesta lo sagrado. Vientre embarazado por la cucaracha, que

¹⁹ Una de las tendencias místicas más antiguas del judaísmo es la Merkabá, en la que el místico debe recorrer siete "moradas o palacios celestiales"; hasta que "en el séptimo y último palacio se halla el trono de la gloria divina" [Scholem, 1996: 48]. Los "Libros de las *hejalot*" son tratados místicos que describen estas moradas o *hejalot*.

dará a luz la parte divina de G.H. Todo ello remite a un regreso hacia el origen, hacia lo anterior, como se verá más adelante.

Cuando llega al borde de dicho vientre, "en el pasillo, donde termina el apartamento" está la puerta "del cuarto de la criada" (p. 32), en el que espera ver "un montón de periódicos y a las tinieblas". Y, sin embargo, "en vez de la penumbra confusa que esperaba, chocaba con la visión de una habitación que era un cuadrilátero de blanca luz" (Ib.). Esto turba a G.H., pues se había preparado para ordenar y dar forma al desorden, se "había preparado para limpiar sus cosas, pero luchar con aquella ausencia la desorientaba" (p. 37). La habitación está, pues, limpia y vacía, "el cuarto era el retrato de un estómago vacío" (p. 36); estaba iluminado por la luz del sol, aunque "allí el sol no parecía venir del exterior: era el lugar mismo del sol fijo e inmóvil" (Ib.). No es la luz de una moral que viene de afuera, sino que es "la luz natural de lo que existe, y es esta luz natural lo que me aterra" (p. 17). La aterra porque "la luz del sol todo lo revela" (p. 79), no esconde la violencia.

Ahora bien, dentro de la habitación, G.H. observa que en aquel vacío inmóvil, lo único que tiene un "perfecto orden simétrico" son las maletas agrupadas en un rincón y que tienen sus iniciales (G.H.). Y, aunque esto es lo único que encuentra sobre sí misma, su seña "pasaba inadvertida, pues en nada alteraba el vacío de la habitación" (p. 36). Como si en este espacio, las iniciales fueran también parte del todo (del vacío). En efecto, la "G" y la "H" dejarán de sobresalir del alfabeto -pasan de ...E.F.**G.H.**I.J... a ser ...E.F.G.H.I.J...- para hacerse parte del mismo, parte de lo dado y que contiene la posibilidad de (nombrarlo) todo.

En este sentido, G.H. afirma que "la habitación no tenía un punto que se pudiese denominar inicio, ni un punto que pudiese considerarse final. Era de una igualdad que la tornaba imprecisa" (p. 39). El espacio es, entonces, ilimitado, carece de centro, de principio y de fin; es abyecto por ser infinito e informe. El espacio es indeterminado, como lo es Dios.

Dentro, se encuentra con la mirada de lo Otro: primero con el mural que le deja Janair y luego con la cucaracha. El mural está constituido por la figura de un hombre, una mujer y un perro; pero sólo aparecen sus contornos, ninguno está dotado de adornos o de elementos, en este caso, secundarios que distinguan sus rostros o su sexualidad: "Abstra[igo] de aquel cuerpo mío dibujado en la pared todo lo que no era esencial, y también de mí, viendo sólo el contorno" (p. 35). Así, el "dibujo no era un adorno: era una escritura". Una escritura corporal, que sólo transmite, tal como Lispector plantea que debe llegar a ser la antiliteratura. Y lo que transmite este dibujo-escritura corporal es la neutralidad del ser humano, su vacío, su ser Sveglia — como se vio en el capítulo anterior.

Por otro lado, lo que transmite este mural es la mirada ajena, de la que G.H. recién toma conciencia (p. 35). Y es que "ella es la mirada de los otros, pero son 'otros' que no interfieren en su identidad"; mientras que Janair "introduce a G.H. nuevamente al mundo de las diferencias" [Garabame, 1995: V.9.7]. Ante esta alteridad G.H. dice "yo no cabía" (p. 38) y, entonces, se obliga a recordar "que también aquella habitación era propiedad mía" (p. 38); sólo así consigue pasar más allá del umbral.

Para colmo, el rechazo de la alteridad de la habitación se centuplica cuando se acerca al ropero para ver su estado y limpiarlo después; pero, al contrario de sus planes, queda arrebatada y sin su "montaje humano" cuando ve una cucaracha dentro del ropero. "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" (p. 40). Y, en efecto, lo era, pues la alteridad del insecto abre su deseo hacia lo desconocido. Con horror, afirma: "Y quiero estar cautiva. No sé qué hacer con la aterradora libertad que puede destruirme" (p. 13). G.H. teme por su forma (moral) humana, que está amenazada por lo que es: "¿Cómo explicar que mi mayor miedo esté precisamente relacionado con el ser?" (p. 12).

Ahora bien, pese a los esfuerzos que hace por convencerse de que esa habitación es parte de su casa, de su hábitat, se siente diferente. Dice, "no era yo quien rechazaba la habitación, como había sentido por un instante en el umbral. La habitación con su cucaracha secreta, me rechazaba" (p. 41). Entonces, como G.H. teme lo desconocido y no puede hacerlo algo propio, aparece la crisis, que trae consigo la respuesta instintiva: la destrucción de lo Otro:

Vuelta hacia mi interior, como un ciego auscultaba su propia atención, me sentía por primera vez toda habitada por un instinto. Y me estremecí de gozo extremo como si por fin estuviese fijándome en la grandeza de un instinto que era ruin, total e infinitamente dulce, como si por fin experimentase, y en mí misma, una grandeza mayor que yo. Me embriagaba por vez primera con un odio tan limpio como de una fuente, me embriagaba con el deseo, justificado o no, de matar [p. 45].

El instinto la colma de algo "por fin" (como si lo estuviese esperando hace tiempo) mayor a ella; pero que, paradójicamente, está en G.H. misma. A través de este instinto "ruin", que le produce tanto placer, se destapa el deseo ilimitado de G.H. Ilimitado porque detrás de la muerte del insecto se esconde el deseo de su muerte, la cual, como se sabe, manifiesta la continuidad. Ocurre que "la violencia de la que la muerte está impregnada sólo en un sentido induce a la tentación: cuando se trata de encararla en nosotros *contra* un viviente, cuando nos viene el deseo de *matar*" [Bataille, 2002: 51]. Matar a la cucaracha es caer en la tentación de violentar el propio ser, de extraerlo del orden mesurado y dejarlo abandonado a merced del instinto.

Por otro lado, el deseo de destrucción se debe, también, a que la cucaracha es una alteridad y, por serlo, es amenazante para G.H.:

-Pero entonces también habría que decir que la distancia absoluta que "mide" la relación del otro con el *ego* es lo que provoca en el hombre el ejercicio del poder absoluto: el de dar la muerte. Caín matando a Abel es el *ego* que, al tropezar con la trascendencia del otro (lo que en el otro me supera absolutamente ...), trata de enfrentarse a ella recurriendo a la trascendencia del asesinato ...
... a partir del momento en que el *ego* no acoge la presencia de lo otro en el otro, como el movimiento por el cual lo infinito viene hacia mí, y a partir del

momento que se cierra esta presencia en el otro como propiedad del otro establecido en el mundo (...), entonces también cesa la tierra de ser lo bastante ancha como para poder contener, a la vez, al otro y a mi, y uno de los dos tiene que echar al otro por completo [Blanchot, 1996: 113-114].

Recordemos que el profesor de matemáticas abandona a su perro porque le inquieta la mirada del animal desde sí mismo, es decir, su mirada profesa un amor canino, neutro, que no pide nada y que, por tanto, trasciende al *ego*, al ser del profesor. Entonces, para superar la trascendencia del perro, el profesor lo abandona; acto paralelo al crimen de Caín. Según la cita, el infinito es lo otro (por desconocido y, por lo mismo, distante, inalcanzable), esta infinitud provoca un vértigo que, como no es salvable, como trasciende al *ego*, provoca la violencia hacia lo desconocido; es decir no conocer es deseo de poseer y de superar la distancia de lo otro, pero, como no es posible, se elimina aquello que no pertenece al espacio propio²⁰.

Se puede decir que G.H., al igual que Ofelia, mata a la cucaracha por el miedo que le inspira la distancia y la alteridad del insecto. Pero, como se decía anteriormente, la destrucción del insecto es, también, una búsqueda de violencia, de crimen, lo cual, paradójicamente, construye un puente hacia lo más extranjero: Dios. Puesto que la violencia, la muerte, destapa el secreto: "en la carne [está] la verdad que nadie quiere percibir" [Lispector, 2001: 54].

²⁰ Esto se ve, también, en otro relato de Lispector, "La legión extranjera", donde una niña, Ofelia, visita a la narradora y le da consejos sobre todo, pues "tenía opinión formada respecto a todo" [Lispector, 2002: 239], además, hace entrar dentro de un orden no sólo los consejos que le da a la narradora, sino, incluso, su forma de sentarse: "... como si para todo hubiera un tiempo, levantaba con cuidado la falda de olanes, se sentaba, arreglaba los olanes, y sólo entonces me miraba" [Ib.]. Hasta que, un día, la niña escucha que en la cocina está piando un pollito. Esto la saca de sí y va a la cocina a ver el animalito, pero antes pasa por encima de su compostura, de su mundo ordenado y lleno de consejos, pasa por encima de sí misma. Ante el pollito, seguramente, Ofelia "retrocedía delante de lo imposible, lo imposible que se había acercado y, con tentación casi había sido de ella" [Ib.: 243]. Luego de un largo silencio, la niña sale y se va a su casa, la narradora nota su extrañeza e, intuyendo algo, se dirige a la cocina, donde ve el pollito muerto, Ofelia lo había matado. Su amor intenta poseer la trascendencia del otro. Y es que "... a veces uno mata por amor (...) Uno no ama bien, oye, repetí como si pudiera alcanzarla (...) Yo que no me había acordado de avisarle que sin el miedo existía el mundo. Pero juro que eso es la respiración" [Ib.: 249]. La narradora olvida decirle que el mundo verdadero vive, respira, por la superación del miedo a lo otro, a lo altérico: su distancia es el movimiento vital.

Ahora bien, en la obra de la autora, el deseo de morir manifestado por instintos se da no solamente ante la presencia de cosas feas o asquerosas, sino también ante cosas bellas. Así, en *Cerca del corazón salvaje*, cuando es niño, uno de los personajes se siente descolocado por unas rosas blancas:

Él las miraba muchas veces perplejo, sin saber de qué modo cogerlas, porque ante ellas su único poder, el de niño, era vano. Las acercaba al rostro, a los labios, las aspiraba. Ellas continuaban temblando delicadamente lozanas. Si al menos hubieran tenido grandes pétalos —solía pensar-, si al menos fueran duras... Sí al menos al caer se aplastaran en el suelo con un ruido seco... Sintiendo que lo penetraba la gracia creciente de las flores (...) él era presa de una furia impotente: las aplastaba con las manos, las masticaba, las destruía [p. 180].

El instinto, entonces, es el abandono del ser a la violencia y ello está relacionado con el mal, puesto que implica salida o libertad de normas. Sin embargo, G.H. goza este escape y dice que "sin pudor alguno" se deja trastornar por su "abandono a lo que es el mal" (p. 45); y este mal la devuelve a ser "la desconocida que yo era" (Ib.). Así, pues, el mal revela el ser escondido por el ojo moral. En este sentido, los valores dan un giro. El mal es el corazón de la vida y el bien es una superficie vana. Sobre el mal, Juana, de *Cerca del corazón salvaje*, piensa:

Estoy segura de que soy mala, pensaba Juana.
¿Qué sería si no aquella sensación de fuerza contenida, a punto de reventar con violencia, aquel ansia de emplearla a ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera? No era acaso sólo en el mal donde alguien podía respirar sin miedo, aceptando el aire y los pulmones? (...). Sentía dentro de sí un animal perfecto ... [p. 27].

Y más adelante piensa que la mejor frase para la bondad es:

... la bondad me da ganas de vomitar. La bondad era tibia y sin consistencia, olía a carne cruda guardada mucho tiempo. Sin que llegara a pudrirse enteramente pese a todo. De vez en cuando la refrescaban, le echaban un poco de condimento, el suficiente para conservarla como un pedazo de carne tibia y quieta [p. 28].

Así, mientras que la bondad es tibia, es un *pedazo* de carne cercana a la putrefacción, la maldad es como un animal o -de acuerdo a lo visto en otros

capítulos- es una carne viva e infinita (violenta, sin condimentos). Y es que el mal no niega al animal, en tanto que la bondad sí. Por ello a Juana

le repugnaba la idea de dejar suelto a aquel animal algún día. Por miedo tal vez a la falta de estética. O por temor de alguna revelación... No, no —se repetía a sí misma—, es preciso no tener miedo de crear. En el fondo posiblemente el animal le repugnaba porque todavía había en ella el deseo de agradar y de ser amada por alguien ... [p. 27].

El animal desagradaba al otro, pues su moral se basa en lo ya establecido. La maldad, es dar rienda suelta a lo animal : es la salida del ser desde lo más escondido de sí mismo, es, pues, la instauración de una moral Otra. Por ello, G.H. dice: "Esa mujer tranquila que yo siempre había sido, ¿había enloquecido de placer? Con los ojos aún cerrados, temblaba de júbilo" (p. 45). Esa mujer vivía vigilada por el ojo moral; sin embargo, ante una cucaracha se despierta su animalidad y deja de ser la que siempre había sido. En el día de la creación, ese domingo, alrededor de "las once de la mañana en Brasil" (p. 66), la mujer es creada.

Y es creada después de que cierra con fuerza la puerta del ropero para aplastar a la cucaracha que está a medio salir del mismo. El deseo de matar, entonces, abre la puerta de lo vivo; "como si hubiese cavado y cavado con los dedos duros y ávidos hasta encontrar en mí un hilo potable de vida que era el de una muerte" (p. 46).

El insecto, sin embargo, no muere todavía, y haciendo un esfuerzo G.H. pretende empujar más la puerta del ropero. Pero, cuando levanta el brazo para hacerlo, sus ojos quedan a la altura del rostro de la cucaracha. Entonces G.H. mira. "Quizás un instante antes aún hubiese podido dejar de ver en los rasgos de la cucaracha su rostro. Pero he aquí que por un segundo me retrasé: yo veía" (p. 46).

²¹ Recordemos que -como se vio en el primer capítulo- bajo el entendido de que el hombre está creado a imagen y semejanza de Dios, el cristianismo expulsa del Bien (de lo divino) todo lo relacionado con el animal. Por tanto, todo lo que se acerca a ello está más cerca de lo demoníaco (por eso el demonio aparece simbolizado con rabo).

La mirada

Cuando mira a la cucaracha estrujada por la mitad y con una masa blanca saliendo de su cuerpo, siente repulsión; pero, a la vez, fascinación, pues al estar frente a lo inhumano y altérico, existe una distancia infinita que provoca una atracción, también, infinita. Y es que "... la fascinación se produce cuando, lejos de captarla a distancia, la distancia nos capta, nos asedia. En la vista, no sólo tocamos la cosa merced a un intervalo que nos desembaraza, sino que la tocamos sin que nos estorbe dicho intervalo" [Blanchot, 1996: 67].

Por esta fascinación, G.H. mira y, también, baja las armas: se deja tocar:

La cucaracha me tocaba toda con su mirada negra, facetada, brillante y neutra.

Y yo comenzaba a dejar que me tocara. En verdad había luchado toda mi vida contra el profundo deseo de dejarme tocar, y había luchado porque no había podido permitirme la muerte de aquello que yo llamaba mi bondad; la muerte de la bondad humana. Pero ahora no quería luchar más contra ello. Tenía que existir una bondad tan distinta, que no se pareciera a la bondad. No quería luchar más.

Con repugnancia, con desesperación, con valor, cedía. Se había hecho demasiado tarde, y ahora quería.

¿Solamente en ese instante preciso quería? No, de otro modo habría salido de la habitación mucho antes, o simplemente no habría visto a la cucaracha (...) Yo cedía, pero con miedo y desgarramiento [p. 73].

Así, dejarse tocar por lo neutro es desgarrarse, puesto que es devastar la vida que se tenía organizada y bien formada. Dejarse tocar por la mirada del Otro es abandonar la moral (o la bondad) del mundo y aceptar otra moral más profunda: aceptar una carne no tibia, sino fresca, cruda, sin condimentos e infinita. Esta aceptación es, por lo demás, la aceptación de algo que ya estaba en la narradora: la neutralidad violenta que había luchado por reprimir (pues no era un modo acorde a la bondad o a la moral del mundo).

Ahora bien, la aceptación de ser tocada por la mirada de la cucaracha, no quiere decir que G.H. no esté aterrorizada por el desgarramiento que está a punto de sufrir.

Si bien su deseo de muerte está en los ojos del insecto, en los ojos de G.H. está el temor a dicho deseo. El insecto, entonces, aparece demonizado por "las relaciones entre el sujeto que *mira* y sus propios miedos y/o deseos que lo *miran* desde la superficie enigmática (...) del otro" [Cróquer: 35].

Y lo que G.H. teme es dejar salir a su animal (como el "perfecto animal" que Juana tiene dentro suyo): "No sé si me veía, no sé lo que ve una cucaracha. Pero ella y yo nos mirábamos, y tampoco sé lo que ve una mujer (...), la existencia de ella existía en mí; en el mundo primario donde yo había entrado" (p. 63). Así, la mirada de mujer mundana (o con moral bondadosa) de G.H. se pierde, se disuelve en la existencia primaria del animal. Ello es aterrador, pues "la mirada del otro sobre nosotros nos pregunta sobre aquello que no queremos contestar" [Velásquez: 21]. Sin embargo, G.H. no puede evitarlo y responde a aquello que la moral oculta.

La represión de la violencia o de la maldad interna de G.H. revienta desde el momento que su mirada es, nuevamente, fertilizada por los ojos de la cucaracha: "sus ojos continuaban mirándome monótonamente, dos ovarios neutros y fértiles. En ellos reconocía yo mis dos anónimos ovarios neutros" (p. 75). Y se dice "nuevamente" fertilizados, porque, como lo cuenta, G.H. ya estuvo embarazada y afirma que, en aquel entonces, "mis ojos también debían de ser insípidos" (Ib.). Así, la mirada de la cucaracha fecunda, otra vez, a la narradora de continuidad; continuidad que comprende la vida y la muerte de G.H. —como, durante el embarazo, la protagonista tuvo que matar su estado discontinuo para que la continuidad de otro ser se dé—. De esta manera, la innegable continuidad aparece en el insecto, que es fértil en oposición a "la infertilidad voluntaria" de G.H. [Ribeiro, en Losada, Maura y Novaes: 65].

La mirada de ambas fertiliza la posibilidad del estado de continuidad, donde no se distingue la forma de cada cosa, donde la vida y la muerte son lo mismo:

... mis ojos han terminado por no distinguirse de la cosa vista. Sólo con un inesperado temblor de líneas, sólo gracias a una anomalía en la continuidad

ininterrumpida de mi civilización, experimenté, por un instante, la vivificadora muerte. La muerte selecta que me hizo palpar el prohibido tejido de la vida. Está prohibido decir el nombre de la vida. Y yo casi lo he dicho (...), lo que sería la destrucción de mi época dentro de mí [pp. 14-15].

La visión de lo continuo rompe con la continuidad de una civilización²² que esconde la violencia. G.H. experimenta la muerte por elección propia ("muerte selecta") y ello le permite palpar el "prohibido tejido de la vida": prohibido porque es continuo (ilimitado) y neutro; porque es violento y, entonces, desorganiza/destruye toda una época o una civilización, dejándola devastada, en el desierto de la pura vida, sin cebo o belleza alguna. De esta manera,

... volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo, un desierto, al otro extremo del cual (...) espeja un lenguaje sin sujeto asignable (...), un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo [Foucault: 65].

O, como dice Juana, volverse hacia el rostro prohibido es ver que "todo es uno" y, por tanto, no hay uno (yo delimitado). En este contexto, quedaría respondida la pregunta que se hace G.H. al inicio de la novela, "¿Por qué el ver produce una desorganización tal?" (p. 12). Porque la continuidad del insecto se ha inoculado en los "ojos asqueados y seducidos" (p. 52) de la narradora. Ahora ella mira con ojos "profundos y grandes", que, de vez en cuando, se dirigen "hacia el techo, descansando un poco los ojos" (lb.) de aquella "... visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad de que hace ver" [Blanchot, 1992: 26].

Ahora bien, es preciso dejar claro que la mirada animal es la que permite el instante imposible (de lo continuo), pues el animal es, asimismo, continuo; como se afirmó en varias ocasiones, no tiene conciencia de muerte y, por tanto, es tan

²² Aquí, el término "continuidad" es usado por G.H. en un sentido distinto al que le da Bataille —y del que esta investigación hace uso—; la narradora se refiere a que su civilización vive ininterrumpidamente fundada en la base del ocultamiento de la violencia. Y la mirada de la cucaracha es la fisura (una "anomalía") de ese estado permanente (continuo) de ocultamiento.

imitado como su conciencia (o inconciencia). Al respecto, dice Rilke: "Porque, cerca de la muerte —léase continuidad-, no se ve más que a la muerte / y se mira fijamente hacia fuera, tal vez con una gran mirada de animal" [en Blanchot, 1992: 137].

Esta gran mirada de animal nos acerca a lo más propio del ser, puesto que en ella está lo que más tememos, la violencia propia que se esconde para que la civilización pueda existir. Y, sin embargo, aquello que tememos, somos: el ser con miedo "no sólo tiene miedo, sino que él es el miedo, es decir, la irrupción de lo que surge y descubre en el miedo" [Blanchot, 1996: 97].

La moral del infierno

En el primer capítulo de la obra, G.H. dice que "un mundo vivo tiene la fuerza de un infierno" (p. 20). Y, a medida que va avanzando, se va acercando al fuego de lo vivo; llega a consumirse de placer en él. Ocurre que el infierno es la destrucción y el placer de estar en medio de ello:

Si en mí todo se quebraba con el paso de la fuerza, no es porque la función de ésta fuese quebrar: ella sólo necesitaba por fin pasar, pues ya se había vuelto demasiado caudalosa para contenerse a contornear; al pasar, lo cubría todo. Y después, como después de un diluvio, flotaban un armario, una persona, una ventana suelta, tres maletas. Y eso me parecía el infierno, esa destrucción de estratos y estratos arqueológicos humanos.

El infierno, porque el mundo no tenía ya sentido humano para mí. Y sin esa humanización y sin la sentimentalización del mundo me aterro [p. 59].

El infierno, entonces, es la fuerza contenida y reprimida por el sistema humano, que nace después de la fecundación de la mirada de la cucaracha. Esta fuerza deja todas las cosas de la habitación (las maletas, el ropero, la ventana) o del mundo (la sentimentalización) flotando por las "olas inmensas de mutismo":

Si la persona tiene el valor de abandonar los sentimientos, descubre la amplia vida del silencio extremadamente atareado, el mismo que existe en la cucaracha, el mismo que existe en los astros, el mismo que existe en sí mismo; lo demoníaco es *anterior* a lo humano. Y si la persona ve esa

actualidad se quema como si viese a Dios. La vida prehumana es de una actualidad que abrasa [p. 83].

Así, pues, si todo lo que tiene sentido humano queda destruido, des-formado en lo silencioso, el ser está en lo anterior a lo humano. El ser que ve esa actualidad se quema con placer abrasador de lo neutro, de Dios. Sin embargo, Dios no es la destrucción, sino que está después de la misma; por ello, cuando el recorrido de G.H. está más adelantado, afirma: "¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria! Y por eso me resulta intolerable el paraíso (...) ¡No tengo categoría para permanecer en el paraíso porque el paraíso no tiene sabor humano! Tiene sabor a cosa" (p. 118). Es decir, parafraseando a la narradora de *La manzana*, el infierno es un medio de Dios. Sólo después de estar libres de un sistema que esconde el tedio (lo sentimentaliza), se encuentra a Dios.

Adentrarse en lo anterior a lo humano a través de la destrucción, hace que G.H. diga que "una cierta alegría ciega y ya feroz comenzaba a apoderarse de mí. Y perderme" (p. 84). En este sentido, es preciso regresar al inicio de la Creación, cuando todo está en su materia primera, cuando todo "tiene sabor a cosa". Así, "la alegría de perderse es una alegría de *sabbat* (...). Vivía de la textura de que las cosas están hechas" (lb.). Nuestra narradora está ciega de placer, manipulando la materia de la existencia, con aquello de lo que se crea el mundo (*sabbat*). De manera que el infierno se opone a lo ya creado (organizado por el hombre) y goza ("noches de orgía") con el origen de todo, sin formas u organizaciones humanas que ceban lo actual, lo neutro.

En este sentido, G.H. afirma que "la orgía del infierno es la apoteosis de lo neutro" (p. 101). El infierno es la fiesta desenfadada que celebra lo creado, el *sabbat*. En esta orgía no puede faltar lo erótico y tampoco lo animal; por ello, G.H. se roba un caballo, el "caballo de caza del rey del *sabbat*" (p. 106). Después de la noche, amanecen juntos, "exhaustos junto al arroyo, sin saber qué crímenes hemos cometido hasta llegar la madrugada. En mi boca y en sus patas, la marca de la sangre" (p. 107): la marca de la carne infinita y cruda.

Siguiendo con el infierno —pues de este caballo se habló en detalle en el primer capítulo-, cabe señalar que la destrucción es, para el sistema humano, un pecado peligroso, ya que implica ubicarse en el polo opuesto al "sentimiento-humano-cristiano" (p. 85). Y es que "como en el sueño, la 'lógica' era otra" (lb.); la del infierno es una lógica que abandona la bondad mundana (la carne tibia a punto de pudrirse), abandona los "sentidos viciados" y sigue la "más arcaica y demoníaca de las sedes" (lb.) —como también se vio en el primer capítulo-. Todo ello con el fin de acercarse al paraíso de lo neutro, a Dios.

"Él quería que yo fuese con él el mundo. Quería mi divinidad humana, y eso había comenzado por un despojamiento inicial de lo humano construido" (p. 105). Entonces, darse a Dios implica la destrucción de lo humano -"fascinado despojarse" (Blanchot)-; Él está después "del espasmo de una exultación demoníaca", donde G.H. "encontraba al Dios indiferente que es todo bondad porque no es ni ruin ni bueno" (p. 106). Dios es tedioso, neutro.

Con esta nueva moral, la protagonista "entendía que aquello que había experimentado, aquel núcleo de rapacidad infernal, era lo que se llama amor" (p. 110). Así, el sentimiento-humano-cristiano queda desvalorizado, ya que es lo más ajeno a Dios y, por tanto, al amor. Igualmente lo explica Juana, en *Cerca del corazón*:

Sólo después de vivir más o mejor conseguiré la desvalorización de lo humano (...). Humano yo. Humano, los hombres individualmente separados. Debo olvidarlos porque con ellos mis relaciones sólo pueden ser sentimentales. Sí, los busco, exijo o les doy el equivalente de las viejas palabras que siempre oímos, "fraternidad", "justicia". Si estas palabras tuvieran un valor real, su valor no estaría en ser la cumbre, sino la base del triángulo. Serían la condición y no el hecho en sí (...). En ese estado el odio se transforma en amor, lo que nunca ocurre en la verdadera búsqueda del amor; obtenido siempre en teoría, como en el cristianismo [p. 97].

Los valores humanos de "fraternidad" y "justicia", por ejemplo, son vicios, no son elementos auténticos que constituyan el amor. Para los hombres, el amor es,

entonces, una teoría inculcada por el cristianismo. En cambio, para G.H. el amor es Dios: lo tedioso, lo insípido de la vida dada.

La visión de amor, con su consiguiente destrucción, está explícitamente representada en el éxodo que realiza G.H. a través de su "meditación visual" (p. 93), cuando mira por la ventana y viaja por la historia y la prehistoria. Allí afirma que se ve de pequeña, escondida en los escombros de su civilización. Esta niña es la inquisidora de la moral cristiana (o mundana): "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" (p. 88). Esta niña está con la vestimenta de un fraile, es decir, tiene sobre sí la ley cristiana-masculina y, pese a ello, tiene una posición inquisidora, en el sentido de ser una perseguidora medieval, que mira con ojos condenadores la moral establecida. Observa, entonces el derrumbamiento de la civilización:

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. Permanecí presa por una de las piedras que cayeron. Y, como el silencio creyó que mi inmovilidad era la de una muerta, me quedé asistiendo. Y vi, pese a que el silencio de los que realmente habían muerto me iba invadiendo como la yedra invade la boca de los leones de piedra [p. 88].

Esta mujer mira -apresada "por una de las piedras que cayeron" de la civilización, o por la puerta del armario y la pata de la cama de una habitación- la muerte y el derrumbe de lo humano. Mira el silencio y se hace reina presente, prehistórica y futura: está en la base continua de la vida.

En este desmoronamiento, afirma que "no tenía la menor idea del tipo de lenguaje que me sería revelado poco a poco (...). Mas estaba preparada para soportar en la habitación la estación cálida y húmeda (...), y con ella las cobras, escorpiones, tarántulas y miríadas de mosquitos que surgen cuando se derrumba una ciudad" (p. 90). Es decir, recordando lo que se dijo en el capítulo primero, al igual que Martim, en *La manzana en la oscuridad*, G.H. debe hablar con animales

antes de poder relacionarse con humanos, lo cual les permite (a Martim y a nuestra narradora) encontrar un lenguaje acorde a la destrucción que viven, o sea, un lenguaje que no sea una "réplica elegante e irónica"; sino un lenguaje básico, que diga lo vivo o, incluso, el silencio.

Por tanto, el desmoronamiento de la moral mundana y la constitución de la moral infernal se refiere también al lenguaje. Y es así que "allí donde se [vive lo] destruido hasta el fondo, nace la profundidad que sustituye a la destrucción, la posibilidad de la creación más grande. Vuelco maravilloso ..." [Blanchot, 1992: 57].

Ocurre que "hasta el momento en que" G.H. ve "la cucaracha, siempre había dado un nombre a lo que estaba viviendo, para poder salvarme. Para escapar de lo neutro, había abandonado hacía mucho tiempo el ser por la persona" (p. 76). Pero, desde el momento que acepta que lo Otro la toque (mirada), el lenguaje deja de ser una forma de salvación o comprensión: deja de ser una distancia que mantiene disimulado lo neutro; ya no es una cáscara/máscara del ser, pues no se deja llevar por la moral de la persona.

Así, pues, dado que la experiencia mística de G.H. es la experiencia del lenguaje, éste también se despoja de la forma moralista-bondadosa del otro; de manera que escribir "... es retirar el lenguaje del curso del mundo" [Blanchot, 1992: 20]. Alejar dicha moral del lenguaje es tener la palabra libre, tal como G.H. "necesit[a] ver libre de [sí] para ver" (p. 25):

Nada puedo decir aún dentro de la forma. Todo lo que poseo está muy hondo dentro de mí. Un día después de hablar por fin, ¿todavía tendré de qué vivir? ¿O todo lo que hablase estaría más acá de la vida? —Todo lo que es forma de vida procuro alejarlo. Intento alejarme para encontrar la vida en sí misma [Lispector, 2002b: 74].

Decir dentro de la forma es vivir dentro de la misma, pues, como se vio con Heidegger, el ser-ahí es su lenguaje: con él se comprende/vive el mundo. Cuando el lenguaje esté más alejado de la forma y más cerca al ser, entonces, será más vivo.

Por ello, al igual que Juana (en *Cerca del corazón*), G.H. debe ir hacia sí misma para llegar a convertir el lenguaje formal en silencio y vivir de sí misma.

Como se vio en el primer capítulo, ocurre lo mismo en *La manzana en la oscuridad*, donde Martim rearma su vida desde que comete un crimen (lo que nos remite a la destrucción, al infierno). La rearma de manera más propia, con una moral más propia: "Valientemente había hecho lo que todo hombre tenía que hacer una vez en su vida: destruirla. Para reconstruirla en sus propios términos" [p. 136]. Esta moral infernal lo lleva a cometer un crimen también en contra del lenguaje "porque incluso la comprensión imitan las personas. La comprensión que nunca había sido más que lenguaje ajeno y palabras» [p. 38] -piensa Martim-. Y, entonces, decide comprender sus actos desde sí mismo, y sobre su crimen dice: "¿Horror? Y sin embargo era lo que el lenguaje esperaba de él (...) ¿Crimen? No, 'el gran salto'; éstas sí parecían sus palabras" [lb.].

Encontrar el lenguaje propio, sin ningún tipo de réplica es, entonces, romper con la moral de la forma del lenguaje. G.H. realiza, al igual que Martim, un "gran salto" y, así, comprende la vida con otra comprensión. Como se vio, el amor, por ejemplo, ya no está constituido por sentimientos de justicia y fraternidad, sino por tedio, por insipidez. Asimismo -recordando el ejemplo dado al respecto en el primer capítulo- G.H. dice: "¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria! Y por eso me resulta intolerable el paraíso. Y no quiero el paraíso, ¡tengo nostalgia del infierno!" (p. 118). En el contexto del cristianismo, esto se entendería como el "horror", un "crimen", pues, aparentemente, G.H. elige lo infernal porque el paraíso le parece aburrido; y, sin embargo, por su "gran salto" comprende que el tedio del paraíso es la consecuencia del infierno (destrucción); es la gloriosa llegada a lo divino, a la vida.

Buscando esto, desde el principio de su recorrido, G.H. pretende abandonar la comprensión del lenguaje moral. Su primer abandono de forma se da cuando el lenguaje dice algo que no es bello o bondadoso: "Siento que una primera libertad se

apodera poco a poco de mí... Pues nunca hasta hoy he temido tan poco la falta de buen gusto: he escrito 'olas inmensas de mutismo', lo que antaño no habría dicho, porque siempre he resaltado la belleza ..." (p. 18). Lo que no es bello está en discordia con la moral de antaño; y es, a la vez, lo más cercano a lo neutro: a la antiliteratura, que —como se vio en el capítulo anterior- busca transmitir solamente, sin adornos, sin estilo: lenguaje puro de transmisión, igual a una cucaracha, que es transmisión de la vida pura.

Así, una vez que el lenguaje ha roto con el sistema del mundo y con su moral, las palabras dicen un Otro y G.H. ya no es el lenguaje bello, sino que es el lenguaje neutro de la cucaracha: "Soy lo que he visto (...). Yo, que antes había vivido de palabras de caridad y de orgullo o de cualquier cosa. ¡Pero qué abismo entre la palabra y lo que ella pretendía!" (p. 56).

Lo que pretende desde la moral infernal es, pues, una comprensión Otra y, además, una antiliteratura que transmita el silencio de la cosa, de manera que "en adelante podría llamar a cualquier cosa por el nombre que inventase: en la habitación seca lo podía hacer, pues cualquier nombre serviría, ya que ninguno serviría (...), todo podía ser llamado cualquier cosa, porque cualquier cosa se transmutaría en el mutismo vibrante" (p. 79). Así, pues, mientras que los objetos flotan, se abisman (Blanchot), las palabras buscan lo mismo. Hasta que, al final de la obra, este lenguaje se calla (se abisma en el silencio); se proyecta al Afuera.

Ahora bien, así como G.H. y su lenguaje se lanzan en búsqueda de otra moral, es lógico que la novela en sí tenga la misma característica, ya que está construida por un lenguaje infernal (destructor). La estructura de la obra, entonces, brota obediente a la experiencia de la narradora²³.

²³ Sobre el "brotar" de la escritura y su estructura que nace como una costra, ver el capítulo anterior, en la página 95.

Por otro lado, otra de las características de la estructura de la obra es que el final de cada capítulo se repite al inicio del siguiente. Este aspecto es también una "costra" que nace de la experiencia mística, pues la obra busca lanzarse hacia lo ilimitado y continuo, Dios, quien no tiene principio ni fin. Él es impreciso como, en otro orden, lo es el inicio de cada capítulo, que no tiene numeración (precisión). Se puede decir, pues, que "el Otro que organiza al texto no está fuera del texto" [de Certeau: 26].

Siguiendo con la repetición del final en cada comienzo, ello nos remite al final de la obra, en el que el lenguaje va a quedar abandonado, errando. Ocurre que lo que se vive en cada capítulo es, cada uno, un "movimiento infinito que siempre recomienza, pero el recomienzo es a veces profundidad errante de lo que no cesa" [Blanchot, 1996: 308]. En otras palabras, estas repeticiones son caídas en espiral (una espiral infinita) hacia lo ilimitado. Al final de la novela, estas caídas no cesan, pues, aunque no haya un capítulo treinta y cuatro, el lenguaje se queda buscando, se hace una "profundidad errante" que siempre busca.

Esto nos lleva a lo inconcluso de la obra, que no está terminada con una palabra final (sino con puntos suspensivos), puesto que una palabra final sería terminar la búsqueda: nombrar a Dios. Y nombrarlo llevaría a G.H. a un "desenlace [que] lleva en sí la felicidad de una verdad definitiva" [Blanchot, 1992: 74], Dios no lo es. Como tampoco lo es el amor, que -como se vio en el capítulo anterior- es sinónimo de lo vivo (lo divino). Por ello, *Un aprendizaje* es una obra que también termina sin un desenlace: "Pienso —interrumpió el hombre y su voz estaba lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor-, pienso lo siguiente:". Los dos puntos finales sugieren una continuación que ya no está en la obra porque la vida y el amor (buscados por Lori y su novio) son búsquedas infinitas, como la de G.H.

Por otro lado, los inicios de estas dos obras son la continuación de algo. *Un aprendizaje* empieza así: ", estando tan ocupada, había ...". Y *La pasión según G.H.* así: "...Estoy buscando ...". La coma y los puntos suspensivos,

respectivamente, indican que ambas escrituras continúan una existencia, una cotidianidad que siempre está buscando, deseando -pues, para Lispector, ésa es la vida: una búsqueda continua.

Estos inicios y finales también pueden ser explicados con las palabras de G.H., quien se reclama el hecho de no ser "capaz de percibir las cosas en movimiento; siempre que llegaban a un ápice, me parecía con sorpresa una ruptura, explosión de los instantes, con fecha, y no la continuación de una interrupción" (p. 21). La vida, la escritura, son la continuación infinita de interrupciones infinitas. Estas interrupciones son, por lo demás, los intersticios o fisuras por los que se mira las "cosas en movimiento" como si estuvieran detenidas; son, pues, los instantes imposibles revelados por el Arte -de lo que se habló en el anterior capítulo.

Ahora, llegamos al tema del tiempo, en el cual G.H. se ubica, también, en el polo opuesto (infernol) con respecto al sistema humano. Ocorre que la experiencia mística se da en una especie de suspensión temporal; se da en un instante que puede durar horas o segundos, en los que la finitud no está contemplada: el éxtasis es infinito: lo neutro es un "éxtasis sin culminación" (p. 132). Contrariamente, el sistema humano se basa en la duración finita del mundo:

... ninguna cosa, en efecto, tiene posición separada, ni tiene sentido más que a condición de poner un tiempo ulterior, en vista del cual se constituye como objeto. El objeto no es definido como un poder operatorio más que si la duración está en él implícitamente entendida. Si es destruido como lo es el alimento o el combustible, quien lo come o el objeto construido conservan su valor en la duración, como el fin duradero del carbón o del pan. El tiempo venidero constituye hasta tal punto este mundo real que la muerte no tiene ningún lugar en él. Pero por eso justamente lo es todo en él. Es, efectivamente, la debilidad (la contradicción) del mundo de las cosas [Bataille, 1999: 50].

El tiempo, entonces, condiciona el valor de las cosas y las experiencias; cuanto menos duración tenga algo es más débil. Así, el futuro es muy valioso en cuanto que promete la duración y es, además, el horizonte que contiene el sentido de todo. En esta concepción, la muerte es, pues, la clausura de todo sentido (es su

debilidad). Y, al igual que a las cosas, el hombre se ve a sí mismo como una cosa duradera: su horizonte es su temporalidad (Heidegger).

Sin embargo, durante la experiencia mística, G.H. renuncia a dicho horizonte, ya que abandona la esperanza, la cual espera un futuro en el que las cosas se realizan, duran: "Por vez primera me asustaba el sentir que había basado toda mi esperanza en llegar a ser aquello que no era (...). La esperanza, en mi vida anterior, ¿la había basado en la verdad? Con espanto infantil, yo dudaba ahora" (p. 49). Duda, puesto que busca, pregunta. La verdad, entonces, se difumina; ya no hay algo respondido; la verdad no es algo cerrado y concluido. Todo ello se debe a que la mirada infinita de la cucaracha absorbe todo sentimiento de completud-finitud de G.H. Y es que,

La muerte (...) es por lo tanto el error de una vida limitada y de una conciencia mal convertida. La muerte es justamente esta preocupación por limitar que introducimos en el ser, ella es el fruto y tal vez el medio de la mala transmutación por la que hacemos objetos de todas las cosas realidades bien cerradas, bien terminadas, completamente impregnadas por nuestra preocupación por el fin. La libertad debe ser emancipación por la muerte, cercanía de este punto donde la muerte se hace transparente [Blanchot, 1992: 137].

La muerte se hace transparente para G.H. puesto que la elige, la enfrenta y la torna en parte de la vida infinita —como se vio a la luz del epígrafe de la novela-. De esta manera, no sólo la narradora, sino también el lenguaje (el final de la novela), adoptan una moral ilimitada, en la que todo se hace vida-y-muerte-siempre. La conciencia de G.H., entonces, deja de estar "mal convertida" por la preocupación por la muerte; al contrario, cada vez más, se va abriendo, des-limitando.

Entonces, la nueva moral tiene el espectro de visión de la cucaracha, puesto que "el animal (...) vive en lo Abierto: está libre de muerte" [Ib.: 136]. Pasa que, como se vio en el primer capítulo -también con Blanchot-, los animales no tienen conciencia de muerte, no la perciben y, por tanto, su mirada es libre. Esta libertad

horroriza a la bondad humana, ya que se opone a la raíz, a lo inmutable²⁴ y, por tanto, amenaza su estado discontinuo.

Sin embargo, G.H., buscando la continuidad del ser, afirma que la belleza del mundo "era una transmutación continua" y que, en cambio, "lo que sale de la cucaracha es: 'hoy', bendito sea el fruto de tu vientre; yo quiero la actualidad sin emparejarla con un futuro que la redima, ni con una esperanza; hasta ahora lo que la esperanza quería en mí era solamente escamotear la actualidad" (p. 69). Este "hoy" que sale del vientre de la cucaracha es, pues, el tiempo que contiene el pasado y el futuro; es el tiempo permanente, como la raíz.

Por otro lado, esta última cita de G.H. remite, directamente, a la Virgen María; entonces, la percepción del tiempo sin esperanza es una transgresión del cristianismo, pues abandona el tiempo con un porvenir que promete la redención del hombre en el futuro Reino de los Cielos -gracias al fruto del vientre de María (Jesucristo)-. G.H. apunta a la salvación en el fruto del vientre de "hoy" y del eternamente hoy, pues —como se vio en el primer capítulo-, la vida plena está en "el lacerante reino de la vida" (p. 126); allí está lo divino, allí están la vida y la muerte, allí está la pasión.

En este contexto, el hecho de que sean las once de la mañana y de que pronto "todos nosotros llegaremos al medio día", es un hecho, o un tiempo con horas "que carecen de profundidad" (p. 66). Así, aunque sea el medio día, la esperanza seguirá sin existir o, lo que es lo mismo, se cumplirá a cada instante y sin prometer un futuro. Lo cual es espantoso, pues implica romper con la belleza de la "transmutación continua del mundo" y, además, implica vivir la violencia de Dios hoy, no en el futuro (Reino de los Cielos), después de la muerte.

²⁴ Aquí cabe recordar que, para G.H., la raíz es el fruto prohibido porque es inmutable, es el origen que nunca ha cambiado, que contiene en sí la esencia de la vida y la muerte —todo ello cifrado en la cucaracha, pues es más antigua que los dinosaurios, dice asustada.

Así, la vivencia del "hoy" es dolorosa; G.H. afirma que el "ahora" es "la mayor brutalidad que había sufrido jamás" (p. 66). Ocurre que si bien "morir era el futuro y es imaginable (...), el instante, este instante —la inmediatez- no es imaginable, entre la actualidad y yo no hay un intervalo: es ahora en mí" (p. 65). Con esta cita, llegamos, una vez más, al instante imposible de Blanchot²⁵; pero, además, es preciso destacar que G.H. vive ese instante imposible en sí misma, es decir, el tiempo se hace cuerpo: "La hora de vivir, amor mío, estaba tan presente, que yo apoyaba la boca en la materia de la vida" (p. 65). Tiempo se hace sinónimo de vida, pero vida sin transcurso: tiempo es igual a vida pura en sí misma, ser-ahora.

Cuando el tiempo o, más precisamente, cuando la "actualidad permanente" se hace parte de la genética del yo —por ponerle un nombre-, se toca la raíz inmutable que está dentro de dicho yo. Es decir, G.H. se acerca a la parte sagrada de sí misma. Por ello afirma que "el instante actual es del todo remoto por causa del tamaño-grandeza de Dios. Por causa del enorme tamaño perpetuo es por lo que, incluso lo que ya existe es remoto" (p. 101).

Volviendo al tema del espacio, en esta cita, se ve que, así como el tiempo (perpetuo) se fusiona con el ser, también el espacio se fusiona con Dios; de ahí la frase "enorme tamaño perpetuo". Lo mismo ocurre con la siguiente frase: "La habitación existía en sí misma. Era la gran monotonía de una eternidad que respira" (p. 74). Y es que, como se sabe, para la narradora, Dios lo ocupa todo en tiempo y espacio: es Todo.

Un poco más arriba, se ha afirmado que el tiempo se hace una vivencia corporal. Pero no solamente el tiempo, sino que toda la experiencia mística (la escritura), pasa por el cuerpo. Veamos:

²⁵ Para recordarlo, se puede revisar la página 10, en el primer capítulo de esta investigación.

El cuerpo

En general, la experiencia mística cristiana pasa por el cuerpo. Es decir que el éxtasis de los místicos no sólo descoloca su yo conciencia) o discontinuo, sino, también, sacude sus cuerpos. Así, "... el modo de sentir toma formas físicas, relativas a una capacidad simbólica del cuerpo más que a una encarnación del Verbo" [de Certeau: 15]; es por ello que las descripciones místicas cristianas sobre la vivencia de Dios son amorosas-corporales y no tanto descripciones relativas a la Palabra bíblica, por ejemplo.

Dado que los místicos suelen quejarse de que las palabras no son suficientes para nombrar, entonces, recurren al cuerpo para expresar sus pasiones. Ahora bien, además del tema de expresión, el cuerpo es importante en cuanto que dice sin lenguaje lo que tampoco tiene lenguaje. Al respecto, G.H. afirma:

Pues la cucaracha me miraba con su caparazón de escarabajo, con su cuerpo reventado hecho de tubos y antenas y blando cemento; y aquello era innegablemente una verdad anterior a nuestras palabras, aquello era innegablemente la vida que hasta entonces yo había querido [p. 99].

En efecto, el cuerpo revela aquello infinito donde las palabras se esfuerzan por llegar y, al final de la novela, su intento fracasa y el lenguaje se queda buscando. Lo infinito, entonces, habita el cuerpo y, por ello, la cucaracha la mira corporalmente: tiene una mirada Abierta o infinita. Su ser es tan ilimitado que dice todo solamente siendo su cuerpo, no precisa palabras. Asimismo, sobrepasando el lenguaje, el cuerpo del insecto ya es la vida que busca G.H. con la palabra. Por tanto, se puede decir que el cuerpo es el *acto* de la palabra.

Por y en la palabra G.H. busca, dice y crea su experiencia límite y ello se traduce en una vivencia corporal. En otras palabras, el cuerpo es el modo de ser de la palabra; por ello la narradora afirma: "No sé si entiendo lo que digo, estoy sintiendo; y desconfío mucho del sentir, pues no es más que uno de los modos de

ser. Sin embargo (...), tendré que comprender lo neutro con el sentir" (p. 83).

Este sentir (cuerpo) se dará a través de los caminos que recorra G.H. con y en la palabra.

Siguiendo con esta cita, se ve que el sentir se opone al entender o, más precisamente, G.H. comprende con el sentir puesto que el entendimiento no le sirve para ello. De este modo, la forma de ser corporal (guiada por los caminos que abre el lenguaje) no se relaciona con la razón, sino con sus opuestos: el exceso, el derroche, la pasión ciega, el dolor, el placer. El cuerpo tiene, pues, otra lógica, una que comprende más allá de la misma; esta es la lógica del "... exceso en todo, exceso de lógica en el exceso, loca razón" [Cixous: 78].

Esta lógica apasionada de la "loca razón" se va haciendo cada vez más despilfarradora. Por eso, después de que G.H. se da cuenta de que la mirada de la cucaracha es corporal, busca hacerse, también, cuerpo y piensa en el sabor de la sal de los ojos del insecto. Y es que el cuerpo despierta el deseo, despierta una "curiosidad malsana" (p. 64), que crecerá cada vez más, hasta que nuestra narradora se una corporalmente (a través de la boca) con lo más cuerpo, o material, que existe: la masa blanca. Asimismo, recordemos que sólo a través de la "alegría de perderse en el *sabba*" es como se vive "de la textura de que las cosas están hechas" (p. 84); es decir, sólo sintiendo, en el contexto de una fiesta orgiástica de lo corporal, se vive en sí mismo lo neutro, lo vivo.

Pero antes de conseguir la unión final con lo neutro, G.H. debe sufrir mucho, pues, como se sabe, el dolor está en estrecha relación con el placer. Así, con el fin de ser neutra, o existir puramente siendo, debe hacerse cuerpo y ello implica la superación de todo lo que no es cuerpo: conciencia humana. En este sentido, se pregunta: "¿cómo puedo desear que mi corazón vea? si mi cuerpo es tan débil que no puedo mirar el sol sin que mis ojos físicamente lloren?" (p. 82). En otras palabras, cómo puede hacer que su cuerpo (corazón) vea lo neutro, lo material, si dicho cuerpo es tan humanamente débil y llora por el impacto del sol (que, por lo demás, es

también cuerpo/materia). Debe, pues, sufrir la luz solar; sólo sufriendola vive el toque de los rayos: el cuerpo es el lugar en el que se vive la violencia en el sí mismo. Y la violencia, como ya se sabe, es el camino a lo sagrado.

Aguantar la violencia en el cuerpo es, entonces, sacrificarlo (vivir la violencia) para, así, ilimitarlo. En este sentido, superar el asco es, para G.H., pasar sobre su humanidad, sacrificarla, con el fin de ser más amplia, más neutra: "debemos representarnos en el sacrificio una superación de la náusea" [Bataille, 2002: 97]. Al respecto, nuestra narradora afirma: "Pero 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" (p. 94). Es decir, el sacrificio realizado una noche en Galilea, el sacrificio de Cristo, deviene el sacrificio del ser discontinuo de G.H. De manera que "... su cuerpo se ve trastocado y diseminado por el ejercicio que hace de él una *morada* silenciosa y un *respondiente* transferencial para lo inanalizable o lo insensato del otro" [de Certeau: 61].

Esta respuesta "transferecial" es una transgresión del cristianismo, puesto que la Iglesia no acepta vivencias que revivan la de Cristo, pero, además, es una transgresión en cuanto que, como se vio en el primer capítulo, el cristianismo niega el cuerpo porque todo lo carnal responde a pasiones no espirituales. Asimismo, como también se vio en ese capítulo con de Certeau, la ausencia del cuerpo de Jesucristo genera todo el movimiento religioso cristiano. Y G.H., encarando su amor por lo divino de manera opuesta, afirma: "La grandeza infernal de la vida: pues ni mi cuerpo me delimita; la misericordia hace que mi cuerpo no me delimite. En el infierno, el cuerpo no me delimita, ¿y a eso llamo alma? Vivir la vida que no es ya la de mi cuerpo" (pp. 101-102). Así, la moral infernal (la destructora de la bondad) atenta también contra el cuerpo de la narradora; al desgarrarlo (por medio del asco) de los vicios humano-cristianos lo amplía, lo devuelve a la "grandeza infernal de la vida", que es a la materia prima de la misma.

Su cuerpo, entonces, se abre o des-limita hacia la vida, la cual va más allá de sí: va, también, hacia el cuerpo del Otro. Entonces, su cuerpo ya no es solamente el hábitat del yo, sino que es también el de un alma ilimitada; es un medio de despersonalizarse para hacerse uno con la vida neutra, lo divino. Es en este sentido que la narradora de *Cerca del corazón* dice sobre Juana que "fue tan cuerpo que fue puro espíritu" [p. 100]. Juana y G.H. son espíritu porque son cuerpo, demasiado cuerpo. Bajo este contexto, se puede recordar lo dicho más arriba, que el cuerpo contiene lo ilimitado de cada ser y, por eso, G.H. afirma que "la cucaracha y yo somos infernalmente libres porque nuestra materia viva es mayor que nosotras" (p. 102).

Ahora bien, lo infinito del cuerpo no necesariamente se da a través de la violencia ejercida por lo animal. El amor corporal es otra vía para que el cuerpo tolere la violencia y vaya hacia lo ilimitado de la vida (p. 118); allí, afirma G.H., también está lo inexpresivo, lo neutro. Y el cuerpo es una fuente de tolerancia de la violencia porque carece de lenguaje -y, como sabemos, el lenguaje es sinónimo de lo civilizado que oculta la violencia (Bataille)-. Por tanto, la destrucción (el exceso, el placer, en fin, todo lo que implica violencia) tiene como fuente principal al cuerpo.

Por otro lado, besar a un leproso, dice nuestra narradora, "no es siquiera bondad. Es autorealidad, es autovida" (p. 139), puesto que es un movimiento reflexivo: en dicho beso se experimenta en uno mismo (que es algo vivo), la materia de lo vivo —valga la redundancia-. Es, pues, hacer propio lo que ya es nuestro.

El beso al leproso señalado como algo contrario a la bondad, es, una vez más, una transgresión a los valores cristianos. Esta religión usa el estereotipo del leproso (besarlo) para ejemplificar la bondad, el amor al prójimo. G.H. también ve en este beso un acto de amor, pero no por superar la náusea, sino por hacerse uno con la materia prima de la vida: es habitarse de lo dado. Para convencerse de ello dice: "¿Por qué tenía asco de la masa que salía de la cucaracha? ¿No había bebido yo la

blanca leche que es líquida masa materna" Y al beber de lo que estaba hecha mi madre, ¿no lo había denominado yo sin nombre amor?" (p. 135).

Con esta lógica, la protagonista afirma que tener asco de la cucaracha y del leproso es contradecirse, que es lo mismo que contradecir la vida: "Sabía que el error básico de vivir era sentir asco de una cucaracha. Sentir repugnancia de besar al leproso era yo equivocando la primera vida en mí, pues sentir asco me contradice, contradice en mí mi materia" (p. 134). El cuerpo es, entonces, la materia vital y no solamente la tiene un leproso, a quien se le escapa el cuerpo, sino también G.H. a la que algo de materia primaria también se le escapa:

El sudor recomenzaba, estaba ahora sudada de la cabeza a los pies, los dedos pringosos de los pies se deslizaban en las zapatillas, y la raíz de mis cabellos se ablandaba por aquella cosa viscosa que era mi sudor nuevo, un sudor que no conocía y que tenía un olor igual al que sale de una tierra reseca en las primeras lluvias. Aquel sudor profundo era, no obstante, el que me vivificaba, estaba nadando lenta en mi más antiguo caldo de cultivo, el sudor era plancton, *neuma y plabum vitae*, yo estaba siendo, estaba siéndome [p. 135].

Así como la masa blanca que sale del cuerpo de la cucaracha es la emanación neutra de la vida, el sudor que mana del cuerpo de G.H. es, también, lo más antiguo y primario. El sudor de G.H. la hace más corpórea y ello la devuelve a lo que es. El cuerpo, en resumen, la despersionaliza, desaloja el yo y abre las puertas a lo más vivo: "La despersionalización como la destitución de lo individual inútil", la despersionalización es la corporeización, "la gran objetivación de uno mismo" (p. 144).

Lo animal

Había retrocedido hasta saber que en mí la vida más profunda está antes de lo humano, y para eso había tenido el valor diabólico de abandonar los sentimientos. Había tenido que negar el valor humano a la vida para poder entender la dimensión, mucho más que humana, del Dios [p. 111].

Aquí G.H. reconoce la necesidad de destruir en sí misma lo humano (diabolismo) con el fin de entender a Dios, quien es anterior a lo humano (pues es mucho más que la vida sentimentalizada). Para comprenderlo retrocede, entonces, a lo animal y, un poco más adelante dice "había vendido mi alma", no al demonio, "sino a alguien mucho más peligroso: a Dios" (p. 111).

Y Dios está contenido en la neutra masa de la cucaracha; por tanto, la venta del alma humana implica que G.H. deviene cucaracha: "Y había terminado, también yo toda inmundada, por desembocar a través de ella en mi pasado que era mi continuo presente y mi futuro continuo, y que hoy y siempre está en la pared, y mis quince millones de hijas, desde entonces hasta yo, también estaban allí" (p. 54). En el mural de la pared de la habitación, está contenida, entonces, la raíz inmutable y continua (que llega "a través" del insecto).

Sin embargo, siendo que la raíz es inmutable y continua, no necesariamente es solamente cucaracha. Por ello, nuestra narradora afirma: "yo soy la cucaracha, soy mi pierna; soy mis cabellos, soy la franja de luz (...); soy cada trozo infernal de mí misma (...). Desde el nacer hasta el morir esto es lo que yo llamo humano en mí, y nunca moriré propiamente" (p. 55). Así, lo propiamente humano es lo continuo, lo que no muere puesto que es parte del todo. Parte del todo es "cada trozo" de G.H., cada uno es, como cada pedazo del cuerpo del leproso, materia primera, raíz.

En este sentido, como ya se afirmó, el sudor y la leche materna son también la raíz, o más precisamente, ésta se manifiesta por dichos elementos. Así, la aceptación de la raíz contenida en lo insípido humano, se da cuando G.H. recuerda a

un amor²⁶: cuando besa las lágrimas de un hombre y recuerda haber "besado el residuo insípido que hay en la sal de las lágrimas". Al sentirlo (o revivirlo) "la extrañeza de la habitación se volvió reconocible, como materia ya vivida (...). Las figuras en la pared las reconocía (...). Y también reconocía la vigilancia de la cucaracha" (p. 74). Es decir, la primera aceptación de la raíz y de su vivencia se da cuando G.H. revive el amor neutro. Al hacerlo, ella se incorpora a sí misma al mural que es continuo, pues sólo señala el contorno de formas que, en realidad, son parte de la blanca pared, parte del todo.

Sin embargo, la narradora sabe que estar en la raíz es un pecado para el sistema humano y, más específicamente, para el judaísmo y el cristianismo, que se tienen como poseedoras de la verdad última acerca de lo que es Dios y lo que dice La Biblia. Entonces, estar en la raíz, en la cucaracha, en el cuerpo, implica la desautorización de las leyes religiosas. Asimismo es volver a cometer el pecado original: descubrir la raíz, el fruto de la vida:

... la verdad no puede ser mala. La verdad es lo que es; y, exactamente por ser inmutable lo que es, tiene que ser nuestra gran seguridad, así como el haber deseado al padre o a la madre es tan fatal, que esto ha tenido que ser nuestro fundamento. Así, pues, ¿entiendes por qué tendría miedo de comer del bien y el mal?. Si ellos existen es porque esto es lo que existe [p. 120].

La violencia de la verdad es tan fatal que desmoronaría la base sobre la que se apoya el sistema humano. La raíz es, pues, algo tan violento como desear al padre o a la madre y, por eso, el sistema humano la expulsa. G.H., en cambio, se acerca cada vez más a dicha verdad, pues sabe que ésta (o el deseo del padre y de la madre) es la constitución de la vida. Y es que la moral que pretende la narradora está más allá de aquella "donde la belleza es de una gran superficialidad medrosa" (p. 132). Ahora, dice, "no quiero lo expresivo. Quiero lo inexpressivo. Quiero lo inhumano en la persona" (p. 130), pues ya sabe que "existe algo que es más ancho,

²⁶ Recordemos que, para Lispector, el amor más profundo se lo vive a través de los intersticios, allí se experimenta lo neutro, el secreto de lo dado. El amor es, pues, la "célula primera" (p. 18). Por otro lado, como se vio en este capítulo, el beso al leproso es sinónimo de amor porque es el contacto con lo mismo.

más sordo, más profundo, menos bueno, menos ruin, menos bello" (Ib.): sabe que existe la neutralidad divina.

Ahora bien, como ya se afirmó, con esta búsqueda se acerca a lo animal. Ocurre que el hombre antiguo "vio en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso) ..." [Bataille, 2002: 88]; es por ello, también, que antes los animales eran sagrados (las religiones no se alejaban de la violencia que implica lo sagrado). Entonces, escapando a las prohibiciones humanas y a todo su sistema de belleza medrosa y, asimismo, buscando lo sagrado en toda su amplitud, la narradora encuentra una salida en el devenir animal.

Al igual que Gregorio Samsa, en *La metamorfosis*, ser cucaracha es, para G.H., "una línea de fuga" del mundo-cebo. Y es que " el animal propone al hombre (...) salidas o medios de huida en los cuales el hombre nunca habría pensado por sí mismo", puesto que devenir animal "reemplaza la subjetividad" [Deleuze y Guattari: 56]. Esto se ve en el hecho de que es la mirada animal la que fertiliza a G.H. con lo ilimitado. Así, devenir animal

... consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes [Ib.: 25].

Es, pues, la fuga total del sistema humano y la vivencia "de intensidades" que sólo valen "por sí mismas", puesto que ya no obedecen —como diría G.H.- a vicios humano-cristianos; sino solamente a sentires (excesos) puros, que no encuentran nombre o lenguaje que los contenga. En este sentido, la escritura debe devenir, en cierta forma, animal, ya que el personaje que constituye es animal. Al respecto, Lori, en *Un aprendizaje*, acaba de escribir algo y dice: "Porque, si no había expresado el inexpresable silencio, había hablado como un mono que gruñe y hace gestos inoportunos, transmitiendo no se sabe qué. Lori era. ¿Qué? Pero era" [p. 41]. Y este

lenguaje, el de Lispector en general, deviene casi animal porque, como ya se citó en otras oportunidades, "A veces en el propio corazón de la palabra se reconoce el Silencio" [Lispector, 1973: 401: el silencio Abierto del ser del animal. Asimismo, G.H. afirma:

Ah, mas para llegar al mutismo, qué gran esfuerzo de la voz. Mi voz es el modo en que busco la realidad; la realidad, antes de mi lenguaje, existe como un pensamiento que no se piensa (...). La realidad antecede a la voz que la busca, pero como la tierra antecede al árbol (...), como el mar antecede a la visión del mar (...), la materia del cuerpo antecede al cuerpo, y a su vez, el lenguaje habrá precedido un día a la posesión del silencio [p. 146].

La posesión del silencio, entonces, primero precisa un lenguaje que lo busque, lo cual es la experiencia mística (la obra en sí) de G.H. Y esta búsqueda se realiza a través del devenir animal, que contiene el silencio, o las formas de "signos asignificantes". Por eso, G.H. afirma:

Mas sé que debo destruirme: el contacto con la cosa tiene que ser un murmullo, y para hablar con el Dios debo juntar sílabas inconexas. Mi carencia procedía de que había perdido el lado inhumano; se me expulsó del paraíso cuando me volví humana. Y la verdadera plegaria es el mudo oratorio inhumano.

No, no tengo que elevarme a través de la plegaria: tengo que, ingurgitada, convertirme en una nada vibrante. ¡Lo que hablo con Dios no debe tener sentido! Si tiene sentido es porque me equivoco [pp. 132-133].

G.H. se equivocará hasta que, al final de la novela calle y adore (muera). Su silencio final, será, pues, más que una perfecta plegaria. Ahora bien, hay que destacar que, en este fragmento, se ve que la carencia (el amor, la apertura hacia lo otro) se intensifica en el momento en que ella se destruye, y se destruye cuando el lenguaje pretende "ser un murmullo". Ocurre que el lenguaje tiene, todavía, "el condimento de la palabra" (ib.). Cuando retorne al paraíso (sin lenguaje) será tan muda como "la nada vibrante" que escucha permanentemente en la habitación. Por otro lado, siguiendo con las líneas de fuga en lo animal, en el fragmento se ve cómo el lenguaje con Dios debe ser inconexo, como el lenguaje simiesco que Lori siente que expresa en su escritura.

Todo esto implica, pues, un retorno: retorno al paraíso, que se ha perdido en el momento en que se es humano (se es lenguaje). La idea de regreso ya se da en el misticismo temprano del cristianismo, aunque en otros sentidos; en general, los místicos de esta época ven en el origen "el no-lugar de *su* espíritu" [de Certeau: 327]. En nuestro caso, este no-lugar es el espacio de lo animal y el desalojo de lo humano (o humanizado).

Por otro lado, el retorno siempre remite al origen, a lo maternal. Sabemos que, en un momento dado, la cucaracha aparece como la Madre católica, la que trae al mundo el fruto de su vientre (la masa blanca de su cuerpo), quien salva a la humanidad (salva a G.H. de lo humano). La ocupación de lo femenino en el lugar de lo divino es algo que, también, aparece en el misticismo; se "invierte el modelo adánico (Adán y Eva) [y] se reproduce el modelo crístico de las relaciones entre María y José. La 'madre' supera al 'padre". Entonces, "un 'indeterminado' maternal parece acoplarse con el silencio de donde vienen los discursos; una fecundidad innominable de la madre ..." [de Certeau: 164].

Así, el animal-madre contiene, parafraseando a Lispector, el silencio que esconde el corazón del discurso místico de G.H. Y ello debido a que el retorno al paraíso del que la narradora fue expulsada es el gradual despojamiento del lenguaje y la ascensión, o mejor dicho, el descenso a lo animal materno, que contiene, en el vientre, el fruto de la vida (el fruto violento que no tiene lenguaje, sólo cuerpo).

En tercer lugar, el retorno implica también un retorno a la vida, que es, para la moral mundana, sinónimo de locura:

Pero, ¿por qué exactamente se había reconstruido en mí de repente el silencio original? Como si una mujer tranquila hubiese sido llamada y tranquilamente hubiese abandonado el bordado en la silla, se hubiese levantado, y sin decir una palabra —abandonando su vida, renegando del bordado, del amor y del alma ya formada—, sin una palabra esa mujer se hubiese puesto tranquilamente a cuatro patas y comenzado a caminar y a arrastrarse con mirada brillante y tranquila: es que la vida anterior la había reclamado y ella había respondido a la llamada.

... ¿Qué es lo que me había llamado: la locura o la realidad? (...) Todo caso de locura es que algo ha regresado. Los posesos, a ellos no los posee lo que llega, sino lo que regresa. A veces, la vida regresa [pp. 58-59].

Viendo este fragmento por partes, primero hay que destacar el hecho de que esta mujer, al principio, está siguiendo con el rol que le impone el sistema humano (dictado, generalmente, por lo masculino) y se dedica a bordar. Sin embargo, de pronto, esta mujer que no ocupa un lugar productivo —productivo no sólo en el sentido económico, sino en el sentido de construir lo que fundamenta una sociedad: lo masculino es el lado que establece las leyes, roles y ordenes—, de pronto deviene animal (se pone de cuatro patas) y se arrastra con una "mirada brillante y tranquila", que la saca de su quehacer doméstico hacia aquello totalmente altérico: hacia la vida anterior.

Devenir animal y tener la mirada brillante son hechos que salen de la forma establecida por la moral humana y, por tanto, esta mujer es, ahora, una loca, una poseída. La locura es algo peyorativo en el sistema humano; sin embargo, para G.H (la loca), es el regreso a la vida ("a veces la vida regresa", dice el fragmento); es pues, el regreso al paraíso que se pierde cuando el ser se humaniza.

Ahora bien, tener la mirada brillante y tranquila tiene connotaciones importantes en la obra de nuestra autora. En el cuento "La imitación de la rosa", Laura se pierde a sí misma o, mejor, "regresa" a sí misma al recordar las rosas que tenía en su florero. Cuando eso pasa, su marido —el representante de las formas del sistema humano, dadas por lo masculino— la encuentra, igual que a la loca: "alerta y tranquila". Ante ello el hombre responde desviando "los ojos con vergüenza por la falta de pudor de su mujer que suelta y serena, allí estaba" [Lispector, 2002: 74]. Es decir, una mujer que abandona la moral (bondad) del mundo puramente es. Y, como sabemos, aquello que solamente es recae, sobre todo, en lo animal, aunque en este cuento recaiga en la cosa (las rosas).

La tranquilidad de la mirada, específicamente, remite, también, a lo animal, ya que estos seres no tienen el cebo de la belleza, que es incesantemente cambiante e incesantemente racional. Así, la mujer que tiene la mirada tranquila o serena y que allí está, es una mujer que ha abandonado su forma (formalidad) humana y ha regresado a lo más propio de sí, del ser. En este sentido, Angela Pralini, la protagonista del relato "La salida del tren", se va al campo para escapar de su novio, pues él, Eduardo, "escuchaba la música con el pensamiento. Y *entendía* la disonancia de la música moderna, sólo sabía *entender*. Su inteligencia la ahogaba" [Ib.: 372]. Por tanto, ella necesita regresar a su "lado fuerte", a su lado "vaca". Así, en el tren, yéndose de Eduardo piensa:

Tengo un lado malo (el más fuerte y el que predominaba ahora, el que había intentado esconder por ti), y en ese lado fuerte yo soy una vaca, soy una yegua libre que patea en el suelo, soy una mujer de la calle, soy vagabunda, y no soy un "letrada". Sé que soy inteligente y que a veces escondo eso para no ofender a los otros con mi inteligencia, yo que soy una inconsciente [Ib.: 375].

El lado malo para el hombre (el sistema humano) es, entonces, el lado de la fuerza, de lo animal; el lado violento e irracional: el lado vaca, caballo; el lado iletrado y vagabundo. Para una mujer que regresa a sí misma, ése es el lado de la inteligencia; aunque debe ser escondido para no ofender a la bondad humana.

El peligro de la ofensa hace de la palabra de la mujer un "lugar quizá imaginado por la mirada masculina como el de una *palabra-mujer monstruosa* del que, sin embargo, algunas mujeres se hacen cargo por su deseo (muchas veces realizado) de edificar, a través de ella, una morada, un territorio en el cual (re)conocerse y desde el cual disentir" [Cróquer: 42]. Esto ocurre con la palabra de G.H., de Ángela Pralini y de Laura, que son monstruosas (animalezcas) porque, siguiendo la pulsión de su deseo, escriben de acuerdo a lo que reconocen en ellas, disintiendo el sistema humano (regulado por lo masculino).

El lenguaje masculino es, pues, el lenguaje de la razón -"sólo sabía *entender*» dice Ángela de Eduardo-, que está amenazado por la "palabra-mujer monstruosa" puesto que

La palabra de mujer es, así, (...) como lugar a través del cual se revelan enigmas (un *decir-lo-prohibido* que deja al descubierto una falta que debía permanecer oculta: bien la transgresión de una ley moral, bien la impotencia del hombre "potente" frente al destino último de su propia muerte) [Cróquer: 44].

Para aterrizar esta cita en un ejemplo, se puede decir que, cuando **G.H.**, la loca, abandona su bordado y se arrastra hacia el secreto de lo dado, pone en peligro la conciencia de muerte/finitud del hombre. Su "mirada brillante y tranquila" es la mirada de un animal que es "el ser sin fin, sin contorno y sin mirada sobre sí mismo" [Blanchot, 1992: 127]; el animal es el ser que pone en peligro el ser discontinuo y delimitado del hombre.

Lo divino

El "regreso" de G.H. se da cuando ya ha aceptado lo infinitamente neutro de la cucaracha y, a través de ésta, ha aceptado su locura, su propia infinitud. Entonces, afirma: "porque me he sumergido en el abismo comienzo a amar el abismo de que estoy hecha" (p. 121). Sucede que lo interminable de la Vida está en cada ser y buscarlo es buscar la parte sagrada. Al respecto, recordemos el relato "Es allí adonde voy", donde la narradora dice: "A la orilla de mí estoy yo. Es allí adonde voy. Y de mí salgo para ver (...). Ver lo que existe (...). Y el alma libre busca un rincón para acomodarse" [Lispector, 2002: 420]. Es decir, la libertad está en un rincón del ser mismo, en las orillas del yo; el secreto es salir de lo individual para ver el Afuera que está más allá de las formas humanas (morales).

Sabiendo esto -lo ilimitado en el yo que es, aparentemente, limitado-, G.H. interpreta desde sí lo que es la gracia divina y lo que es la salvación: "el estado de gracia existe permanentemente: estamos siempre salvados. Todo el mundo está en estado de gracia (...) sentir que se está en gracia es el don, y pocos se arriesgan a

conocer eso en sí mismos" (p. 121). Así, a diferencia del cristianismo, para la narradora, la salvación no se refiere a la liberación de los pecados, sino a la liberación del yo, a su des-limitación. Y esta salvación está siempre en uno, sólo falta tomar el riesgo de afrontar la gracia.

Dado que lo ilimitado está en G.H., después de ver el abismo que ella misma contiene, se reconfirma a sí misma que no precisa ser otra cosa que no es para ser la raíz: "... si realizo mi núcleo y vivo, entonces, dentro de mi propia especie, estaré siendo específicamente humana"; y más adelante afirma: "ser humano debe ser el modo como yo, cosa viva, obedeciendo libremente el camino de lo que está vivo, soy humana" (p. 103) —es humana en tanto que no humanice su ser: en tanto que no lo embellezca con cebos-. Así, el hecho de ser es cumplir ya con "el tejido de la vida". Y es que, para Clarice Lispector, la verdad de cada cosa está en su propio recipiente:

Momentos tan intensos, rojos, condensados en ellos mismos, que no precisaban del pasado ni del futuro para existir. Traían un conocimiento que no servía como experiencia —un conocimiento directo, más como una sensación que como percepción. La verdad entonces descubierta era tan verdad que no podía subsistir sino en su recipiente, en el propio hecho que la había provocado. Tan verdadera, tan fatal, que sólo vive en función de su matriz [Lispector, 2002b: 104].

Los momentos "rojos", los intersticios, son los que revelan "el momento de vida" (que no necesitan la temporalidad moral); allí se destapa la verdad que cada ser tiene en sí mismo, pues ésta "sólo vive en función de su matriz". Específicamente, se puede decir que, el domingo y cerca de las once de la mañana, la verdad descubierta por G.H. (que lo divino está en la cucaracha y en todo) no podría subsistir en otro día ni en otro momento y, tampoco, en otro animal, pues para que se abra el intersticio se han tenido que dar una serie de anticipaciones que vayan abriendo/enloqueciendo a la protagonista. De la misma manera, otros personajes de la autora tienen el recipiente de la verdad en otros elementos: unos en la mirada de un profesor, en una rosas, en un noviazgo terminado, en un caballo. En fin, cada relato de Lispector abre una matriz diferente y, como señala el

fragmento, cada una es diferente, pues sólo puede subsistir en el hecho que le dio vida.

Ahora bien, estos momentos "rojos, condensados en ellos mismos", son vividos como un "conocimiento directo", como una "sensación"; no así como una percepción (que es lo mismo que reflexión, razón, entendimiento). Ocurre que en dichos momentos se presiente lo divino, que es tan ilimitado que no puede ser percibido y, por tanto, no puede ser nombrado con ningún lenguaje —recordemos que comprender o percibir el mundo es lenguaje—. Sólo el cuerpo puede decirlo/vivirlo, ya que, como se afirmó en otra sección, el cuerpo es el acto de la palabra, es la comprensión de lo incomprensible; el cuerpo es la sensación de lo ilimitado: en la orilla del cuerpo está el "allí adonde voy".

Y es que, al igual que las cosas y los seres, Dios también tiene su verdad en su propio recipiente, lo ilimitado. Aunque G.H. viva a Dios en un insecto —y aquí pasamos a ver cómo se percibe a Dios en la obra-, Él está "oculto en su propio ser, no puede ser nombrado más que en un sentido metafórico y por medio de palabras que, desde el punto de vista místico, no son en absoluto nombres reales" [Scholem: 23]. Así, G.H. afirma "no sé a qué Hamo Dios, pero así puede ser llamado" (p. 124), ya que ningún nombre alcanzaría para contenerlo.

En este sentido, la búsqueda de G.H., que es una búsqueda escritural, persigue el secreto de lo neutro, o lo vivo: la comprensión (lenguaje/nombre) de Dios. Su búsqueda termina en la muerte, pero, a la vez, abre o proyecta el lenguaje hacia lo infinito (Su nombre). Así, parafraseando a Blanchot, el límite del lenguaje viene a ser su propia falta; si le falta Dios, entonces, Él es su límite; de manera que el lenguaje busca incansablemente y abre la posibilidad de lo imposible.

Asimismo, si G.H. des-limita el lenguaje a medida que ella hace lo mismo consigo, la narradora también deberá perder su nombre: "¿Amor es cuando no se da nombre a la identidad de las cosas?" (p. 72). Tener una identidad es estar

determinada por algo; pero ella ha empezado a "amar el abismo de que está hecha", entonces, ha empezado a perderse en sí misma o en su abismo que es ilimitado. "G.H." son las iniciales del nombre por el que las personas, las del sistema humano, la determinan, la constituyen. Y, sin embargo, el abandono del mundo (la toma del polo demoníaco) implica destruir también dicha constitución mundana, el nombre. Por otro lado, como ya se mencionó, al destruir su nombre, lo integra al todo del alfabeto. De manera que igual que las otras letras, las suyas también son una posibilidad: posibilidad de nombrar o ser el nombre de Dios, posibilidad de crear con la palabra, posibilidad... deseo de nombrar, puro deseo.

Ahora bien, como se mencionó más arriba, el lenguaje con lo neutro debe ser un murmullo, que al final se haga silencio. A éste se llega a través de la plegaria, la cual vibra en la habitación pasando por diferentes etapas (como la propia experiencia): de ser "el sonido inaudible" que "era como el de una aguja pasando sobre el disco ya terminada la música" (p. 37) pasa a ser un "mudo oratorio [que] se alargaba en vibraciones hasta la hendidura del techo. El oratorio no era plegaria: nada pedía. Las pasiones en forma de oratorio" (p. 68). En otras palabras, el crujido seco de la habitación pasa a ser una plegaria-pasión: comunicación con lo divino que no pide nada, sólo entrega y/o es.

Así, el lenguaje se irá haciendo cada vez una plegaria más grande y más dada, pues, al final de la novela, la pasión es adoración (entrega total) y silencio. Como se decía, a todo ello se llega a través de la salvación que está en uno mismo, y que se la encuentra con el lenguaje, que, bajo este contexto, puede denominarse plegaria: "Lo de rezar era un medio de llegar hasta mí mismo en silencio y oculto de todos. Cuando rezaba obtenía el resto del alma; y ese resto es todo lo que yo jamás pueda tener" [Lispector, 2000: 16]. En otras palabras, la plegaria es el "allí adonde voy" del lenguaje y del ser. Aquí aparece, nuevamente, la idea de que el límite del lenguaje es su falta (Blanchot) y, por tanto, el límite de G.H. es la misma falta, "mi exigencia es mi tamaño, mi vacío es mi medida" (p. 125). Al respecto, afirma:

Si sólo sabemos muy poco de Dios, es porque necesitamos poco: sólo tenemos de Él lo que fatalmente nos basta, sólo tenemos de Dios lo que cabe en nosotros. (La nostalgia no es del Dios que nos falta, es la nostalgia de nosotros mismos que no somos suficientemente; sentimos la falta de nuestra grandeza imposible, mi actualidad inalcanzable es mi paraíso perdido) [p. 124].

Entonces, si la necesidad o la carencia de Dios (o de uno mismo) es pequeña, también lo que tenemos de Él es pequeño; es preciso abrir la necesidad, o la carencia, para tenerlo más. Tomando un ejemplo del capítulo anterior y parafraseando a la narradora de *La manzana*, se puede decir que cada hombre es su propia oportunidad y, por tanto, como dice en la misma obra, cada ser debe exagerarse: "... sin exagerar ¿cómo vivir? ¿Cómo obtener algo, sin exagerar? La exageración era el único tamaño posible para quien es pequeño; necesito exagerar, sino ¿qué hago con mi pequeñez?" [p. 324].

Así, pues, vivir a Dios implica necesitar al máximo, implica violentar los límites humanos: "... mi violencia para con Dios tiene que ser violencia conmigo misma. Tengo que violentarme para necesitar más. Para que me vuelva tan desesperadamente mayor que me quede vacía y necesitada" (p. 125). Aquí la violencia toma, entonces, un sentido más profundo, pues implica desgarrar el ser discontinuo para abrirlo y necesitarlo de Dios. En este sentido se entiende que "la revelación del amor es una revelación de carencia" (p. 126).

Así, para que G.H. ame profundamente, precisa desgarrarse: "Sé que Él quería que yo fuese su igual, y que me igualase a Él por un amor del que no era capaz" (p. 105). Sólo ampliando su capacidad podrá serLe; aunque el ser humano es el ser que menos Le es:

Es que, sólo por una anomalía de la Naturaleza, en vez de ser el Dios como los otros seres Le son, en vez de serLe, queríamos verLe, y lo conseguiríamos si fuéramos tan grandes como Él. Una cucaracha es mayor que yo porque su vida se entrega tanto a Él, que ella viene del infinito y va hacia el infinito sin saberlo, jamás es discontinua [p. 105].

VerLe es, en este caso, comprenderLe, puesto que es una mirada con ojos humanos; mientras que serLe es una mirada corporal; como la mirada de la cucaracha, que mira a la narradora con su caparazón. Así, serLe implica ser: ser cuerpo, sensación, ser humano en el sentido de obedecer el tejido vital, ser lo dado. Lo dado contiene la vida de manera continua como el animal, o la cucaracha. Es por ello que lo animal es una vía para lo divino, un insecto es.

En este sentido, Dios es infinito, pues Él siempre es; es Todo. Por tanto, también Le es a G.H.: "Yo no soy Tú, sino que yo eres Tú (...): porque eres yo" (p. 109). Entonces, dado que Dios es a todo, también necesita (carece o desea) a todo, puesto que ama:

Él está ininterrumpidamente ocupado en ser, tal como todo está siendo (...). Él, por ejemplo, nos usa totalmente porque no hay nada en cada uno de nosotros que Él cuya necesidad es absolutamente infinita, no precise. Él nos usa, y no impide que nosotros hagamos uso de Él ...
 Estamos muy atrasados, y no tenemos idea de cómo beneficiamos de Dios en un intercambio, como si aún no hubiésemos descubierto que la leche se bebe (...). Sin embargo, para nosotros el intercambio sería "santidad" y perturbaría completamente nuestra vida [p. 124-125].

El hombre tiene ante sí la leche y sabe que es para beberla; asimismo, Dios está y es preciso abrirse para aceptar que es usable. Usarlo y ser usados es sinónimo de santidad. En este sentido, aparece otra transgresión al misticismo judío y cristiano, ya que, para dichos sistemas, en general, la santidad se refiere al hecho de llevar una vida pura: conforme a los preceptos de Dios y, por tanto, una vida sin pecado alguno. Sin embargo, G.H. replantea la santidad desde sí misma (desde su vivencia) y afirma que es la utilización. Así, emplea un registro mundano (ya que la utilización se relaciona directamente con lo productivo: el mundo del trabajo) en el plano espiritual. Y es que la santidad se da en "el lacerante reino de la vida", en el cuerpo que es puro espíritu. La santidad usa a Dios, lo toma y se deja tomar: la santidad es amor.

El amor es, entonces, un tráfico que da sentido al ser, "por cuanto que, si somos utilizados, no somos inútiles. Dios nos aprovecha intensamente; cuerpo y alma y vida son para eso: para el intercambio y el éxtasis de alguien" (p. 126). Aquí volvemos a un tema visto en el anterior capítulo, algo tiene sentido cuando es dado. Mientras que las rosas de Laura tienen sentido cuando las regala, el cuerpo, el alma y la vida del hombre, igualmente, tienen sentido cuando son dados. Dados no necesariamente a Dios, o mejor dicho, no directamente a Él, ya que el hecho de ser es, desde ya, dar (pues siendo es como Dios nos toma). Por eso, en "La salida del tren", la autora afirma sobre una anciana: "No necesitaba hacer. Ser era ya un hacer" [Lispector, 2002: 374]. Esta anciana, que va en el tren junto a Ángela Pralini, aunque no ama a un hombre como ésta y aunque cree que, por su edad, está demás en el mundo ya es dada, entregada (es) y, por tanto, tiene sentido.

Ahora bien, se ha afirmado que lo animal permite que G.H. se abra a Dios porque el insecto Le es continuamente. Ocurre que la cucaracha es neutra como Él:

Permite que te diga que Dios no es bello. Y esto porque Él no es ni un resultado ni una conclusión, y todo lo que la gente considera bello es generalmente sólo porque ya está terminado (...). No quiero el movimiento completo que en verdad nunca se completa (...); no quiero gozar más de la facilidad de gozar algo sólo porque, siendo aparentemente completo, no me asusta ya, y entonces es falsamente mío; yo devoradora que era de las bellezas (...). La cosa es mucho más que esto. El Dios es más grande que la bondad con su belleza [p. 131].

Lo que no se puede poseer, lo que no está terminado, por ser infinito, asusta; pues violenta la discontinuidad tranquila y confiada de lo finito de la bondad o belleza. La cosa, la cucaracha, es decir Dios, no son bellos, pues no tienen conclusión: son continuamente. El sistema humano, temeroso de dicha continuidad, hace, "falsamente", suyo a Dios: lo humaniza.

Y es que "el horror es que sabemos que estando vivos vemos a Dios (...). Y si rechazo el rostro de la realidad hasta después de mi muerte, es por astucia, porque prefiero estar muerta a la hora de verLe" (p. 122). Afrontar el horror es, entonces,

hacerse hoy permanentemente. La muerte se hace, pues, un hoy junto a la vida: una continuidad que Le es siempre: "sólo el ser discontinuo muere; la muerte revela la mentira de la discontinuidad" [Bataille, 2002: 103].

Identificarse con lo ilimitado, implica, como sabemos, desgarrar lo humano-limitado del ser. Esto es un sacrificio:

El sacrificio

Ocurre que la vivencia de lo sagrado es la vivencia del deseo de lo ilimitado, deseo fatal, pues "... lo divino nunca se hace tutelar hasta que se haya satisfecho una necesidad de consumir y de arruinar, que es su primer principio" [Ib. Bataille: 187]. Así, G.H. sabe que su deseo la llevará, irremediabilmente, al ritual que consume su vida discontinua:

Pero cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia; del mismo modo que para tener incienso, el único medio es el de quemar incienso [p. 96].

Mirar el núcleo es torturar el ser discontinuo, pues es luchar contra el deseo. G.H. no resiste y, demoníacamente (infernamente), decide destruirse, consumarse. La manera de hacerlo, dice, es como el incienso, pues lo ilimitado está en el abismo que ella misma contiene.

Ahora bien, como se ha visto al principio, G.H. está en el infierno, este infierno la abrasa y la llena de goce; sin embargo, este calor infernal es seco y remite al desierto, ya que atravesar la experiencia es, a la vez, una vivencia árida y dolorosa. En este sentido -como se vio en el primer capítulo-, para los místicos judíos, el éxodo histórico se da también en el espíritu de cada uno y, en este caso, en el de G.H. Asimismo, el desierto implica —como diría Blanchot- errancia; búsqueda en lo árido, en lo desconocido; es "como una residencia que no nos liga a la determinación de un lugar, ni al asentamiento junto a una realidad ya fundada, segura, permanente"

[Blanchot, 1996: 216]. Al contrario, el paso por el desierto lleva a G.H. hacia una tierra prometida desconocida.

Lo desconocido seduce y exige de G.H. una entrega total, que empieza por la humedad del ser humano; es decir, la frescura construida sobre el desierto. Ocurre que el amor humano esconde lo desértico del amor neutro; por eso G.H. y el tú no se aman como las cucarachas, en un peñasco del desierto pleno, sino en la "noche, pues somos seres húmedos y saldos, somos seres de agua marina y de lágrimas (...), soy animal de grandes profundidades húmedas, no conozco el polvillo de las cisternas secas, y la superficie de un peñasco no es mi hogar" (p. 94). Igual que nuestras lágrimas, dice G.H., los humanos "somos salados, pues sudar es nuestra emanación" (p. 95).

Entonces, así como G.H. debe olvidar la sal de las lágrimas de su amado (para amarlo verdaderamente sintiendo su insipidez o neutralidad), de la misma manera, debe entregar su propia humedad, un sollozo: ésta es su primera entrega (sacrificio):

Pues del gozo sin remisión nacía ya en mí un sollozo que más parecía alegría. No era un sollozo de dolor, nunca lo había escuchado antes: era el de mi vida rompiéndose para procrearme. En aquellas arenas del desierto comenzaba a ser de una delicadeza de primera ofrenda tímida, como la de una flor. ¿Qué ofrecía yo? ¿Qué podía ofrecer de mí, yo, que me iba convirtiendo en desierto, yo, que lo había pedido y logrado?
Ofrecía el sollozo. Lloraba por fin dentro de mi infierno. [pp. 108-109].

La vida de G.H. empieza a romperse con la primera entrega de su humedad, un sollozo. Si bien antes, como ya se mencionó, había transpirado, no lo hizo como una entrega, sino como un retorno. Es después de dicho retorno, cuando ya está más cerca del núcleo, que decide entregarse y solloza.

Así, su primera entrega húmeda la abre más o la habita de Dios:

Y en el sollozo, el Dios vino a mí, el Dios me ocupaba ahora por entero. Yo ofrecía mi infierno al Dios. El primer sollozo había hecho —de mi terrible placer y de mi fiesta- un dolor nuevo: que era ahora tan leve y estaba tan desamparado como una flor de mi propio desierto. Las lágrimas que ahora brotaban eran como lágrimas de amor [p. 109].

El sollozo es el ofrecimiento de un infierno, pues es la entrega de la humedad humana (su destrucción). De esta manera se habita de Él: sus lágrimas parecen lágrimas de amor, un amor (neutro), puesto que el amor ya no es húmedo, la humedad se ha hecho flor, flor en el desierto, y ésta es una entrega. Por otro lado, cabe señalar, que esta entrega es más grande en cuanto que carece de lenguaje, pues el sollozo nace del cuerpo y el cuerpo es, como se afirmó, el acto de la palabra: el sollozo es un acto amoroso.

Sin embargo, haciendo un pequeño paréntesis, recordemos que dicho acto amoroso no se daría sin la palabra, pues es el tú quien permite que G.H. llegue al desierto. Sin él, que mantiene el lenguaje en relación con lo infinito y que hace de la experiencia una entrega, el sollozo nunca hubiera nacido.

Ahora bien, el desierto del que brotan flores húmedas (pequeñas entregas), es una errancia que conduce a algo; por ejemplo, cuando Martim, en *La manzana*, está en el desierto, realiza un éxodo que lo lleva del calor y las piedras hacia la humedad de una granja, junto con animales y luego con personas (a una de las cuales, Ermelinda, ama húmedamente, como un ser salado y junto a un río, no en un peñasco). En el caso de G.H., su errancia la lleva hacia lo ilimitado (hace un camino inverso al de Martim), que ya no es seco ni húmedo, pues está muerta, entregada.

Para morir, debe atravesar verdaderamente el desierto, es decir, G.H. debe participar de lo más seco o neutro; debe amar como una cucaracha, debe ser una cucaracha: "Pues lo que de repente supe es que había llegado el momento no sólo de haber comprendido que yo no debía trascender más por tanto, sino que (...) la redención debía ser en la cosa misma" (p. 134). La redención es, pues, comulgar con el insecto.

Aquí llegamos a la principal transgresión del cristianismo, pues mientras que la redención del hombre está en el cuerpo de Cristo (simbolizado en la hostia), para G.H., la redención está en el cuerpo de la cucaracha, sin nada que lo simbolice: debe comulgar con la masa blanca crudamente. Así como la muerte de Cristo fue por amor al hombre y comulgar con su "cuerpo" es amarlo y tenerlo, la muerte de G.H. (al comer el insecto) es también por amor a la Vida, ya que, recordemos, tanto la cucaracha como el leproso son la materia de lo vivo, contienen el secreto divino.

La ingestión del insecto es un sacrificio, puesto que implica la entrega del ser discontinuo de G.H.; "y si Dios es hombre en Cristo —misterio de la encarnación- el hombre se fundirá con Dios y será Dios [en el] misterio de la casi Desencarnación" [Guillén, 1983: 90]. G.H. desencarna de sí su humanidad y se encarna en la de un insecto, en lo infinitamente neutro.

Por otro lado, la narradora realiza el misterio de la "Desencarnación" porque sabe que es la vía para llegar a Él. Al respecto, Lori, en *Un aprendizaje*, piensa: "Cristo fue Cristo para los otros, ¿pero quién? ¿Quién había sido un Cristo para el Cristo? Él había tenido que ir directamente al Dios" [p. 70]. En efecto, G.H. quiere ir directamente a Él siguiendo el ejemplo de Cristo, es decir, teniendo una pasión. Ocurre que, para Lispector, la vida de cada ser es una revitalización del Misterio:

Pero (...) alguien tenía que sacrificarse y llevar el sufrimiento sin consuelo hasta el último término y entonces convertirse en el símbolo del sufrimiento, alguien tenía que sacrificarse, "¡yo he querido simbolizar mi propio sufrimiento!, ¡yo me he sacrificado! dijo él [Martim] a Dios, recordándole que Él mismo había sacrificado a un hijo y que también nosotros teníamos derecho a imitarLo, ¡nosotros teníamos que renovar el misterio porque la realidad se pierde! [Lispector, 2003: 235].

Así, pues, se puede decir que cuando el hombre o G.H., en nuestro caso, sufre y se sacrifica realiza una "expiación de la desmesura" (Blanchot). Hacerlo es recordarle a Dios que tenemos su desmesura dentro nuestro y el sacrificio es la renovación de lo que Él nos es: es, pues, una apertura de la carencia, es el amor llevado al máximo.

La pasión

La pasión tiene, en nuestra novela, el sentido de ser un sufrimiento y, a la vez, un desborde del sentir. Así, remite a la pasión de Cristo y al amor extremo, el cual, a su vez, remite a lo divino. Para seguir con lo relacionado al cristianismo, veamos primero cómo es la pasión de G.H. en dicho sentido.

Jesucristo acepta los sufrimientos que Dios le impone en la tierra (tortura, traición, crucifixión), de la misma manera G.H. acepta el dolor que debe sufrir. Así, después de darse cuenta de que comulgar con la cucaracha no era necesario —de lo que se hablará más adelante-, piensa que el dolor ya es condición del hombre:

Sólo entonces mi naturaleza se acepta, se acepta como su suplicio asombrado, donde el dolor no es algo que nos ocurre, sino lo que somos. Y se acepta nuestra condición como la única posible, ya que ella es lo que existe, y no otra. Y ya que vivirla es nuestra pasión. La condición humana es la pasión de Cristo [p. 145].

En efecto, aceptar la verdad contenida en el recipiente humano —para usar las palabras de *Cerca del corazón-*, es aceptar la condición humana, que se constituye por el dolor y, a la vez, por el amor (como todo lo que implica Cristo). En este sentido, en el relato "Viacrucis", se cuenta cómo unos padres, por casualidad, se llaman María y José y tienen un niño, Emmanuel, en un contexto parecido al nacimiento de Cristo; sin embargo, al final del relato, la narradora dice: "No se sabe si el niño tuvo que padecer el viacrucis. Todos lo padecen" [Lispector, 2002: 316]. Es decir, ser parte del tejido de la vida implica que el hombre tiene una condición ya dada: la vida, la cual implica, siempre, dolor. Siguiendo con el fragmento, la pasión es, entonces, vivir ese dolor, esa condición; aunque teniendo en cuenta que detrás del dolor (pasión) está el amor. Por tanto, el hombre es amor y dolor.

En este sentido, para Lispector, el enfrentamiento al dolor es la valentía de aprender a amar; por ello, cuando, en *Un aprendizaje*, Lori está pensando sobre la pasión de Cristo y que nadie fue un Cristo para Él, además piensa:

Y ella, sentada entonces en el banco de la iglesia, había querido también ir derecho a la Omnipotencia, sin ser a través de la condición humana de Cristo que era también la suya y la de los otros. Y, oh Dios, no querer ir a Él a través de la condición misericordiosa de Cristo tal vez no pasara nuevamente del miedo de amar. Se levantó y volvió a bordar" [pp. 70-71].

Es decir que llegar a Dios (o al amor) sin pasar por el dolor, es una cobardía. Es a través del dolor y, en el caso de G.H., es a través de una pasión -siguiendo la de Cristo- que el ser se abre a lo infinito de lo divino o del amor. Al respecto, G.H. afirma:

La trayectoria somos nosotros mismos. En lo referente a vivir nunca se puede llegar antes. El vía crucis no es un desvío, es el paso único, no se llega sino a través de él y con él. La insistencia es nuestro esfuerzo, la renuncia es el premio. A éste sólo se llega cuando se ha experimentado el poder de construir, y, pese al sabor del poder, se prefiere la renuncia (...). Desistir es la elección más sagrada de una vida (...). Y sólo esta es la gloria de mi propia condición.

La renuncia es una revelación [p. 146].

La trayectoria humana implica la renuncia a la muerte, pues el hombre puede morir escapando del dolor ahogándose en la belleza y en su vida discontinua. Lo más verdadero es, pues, renunciar a este tipo de muerte-ahogo y permitirse la revelación de la vida, aunque ésta venga a través de un vía crucis.

En otro orden de cosas, siguiendo lo que aprende a través de la cucaracha y pasando, así, por la pasión, G.H. afirma: "soy pura porque estoy ávida" (p. 115). Es decir, la idea de pureza, al igual que la de santidad, toma un rumbo infernal, pues para G.H. la pureza no es la limpieza del alma en cuanto que no existe pecado en ella, sino que es la carencia, el deseo de lo infinito. Este deseo nace por la relación con lo ilimitado que se da a través del tú, quien permite la escritura (la detonación del deseo): "Asesinato el más profundo: aquel que es un modo de relación (...) un modo de vernos y de sernos y de tenernos (...), un vínculo de ferocidad mutua" (p. 67).

En efecto, "lo que designa a la pasión es un halo de muerte" [Bataille, 2002: 25]. En nuestro caso, el ser discontinuo muere para amar. Asimismo, la pasión es el despilfarro, el desorden de vivir (Bataille), lo cual implica la ruptura con el mundo discontinuo o, en nuestro contexto, con el mundo moral. En este sentido, la pasión de G.H. es también el asesinato de la mujer moralista que fue:

Basta la mirada de un hombre experimentado para que él advierta que ella es una mujer generosa y encantadora, y que no causa molestia, y que no devora a un hombre: mujer que sonríe y ríe. Respeto el placer ajeno, y delicadamente saboreo mi placer [p. 28].

Esa mujer que saborea su placer "delicadamente" ve una cucaracha y muere: "Esa mujer tranquila que yo siempre había sido, ¿había enloquecido de placer?" (p. 45). Pues sí, como se dijo anteriormente, su locura le permite regresar hacia lo violento de sí misma, hacia lo animal, que implica el abandono de la mujer que vive bajo formas. Mientras que en la vida moral ser mujer quería decir vivir como su apartamento, "bajo una bella reproducción" (ib.); ahora, o después de la cucaracha, quiere decir ser una loca, loca de placer y animalidad.

Y es que el amor es un asesinato de formas. Otro ejemplo de lo mismo está en el relato "Vida al natural", en el que una pareja está junto al fuego y "él atizaba el fuego en el hogar, lo cual era su deber de nacimiento", mientras que ella "no se acordaba siquiera de atizar el fuego: no era su papel, pues tenía a su hombre para eso". Siguiendo estos roles, ella tampoco "le daba órdenes, porque era la mujer de un hombre que perdería su estado si ella le daba órdenes". Mientras él hace lo que su naturaleza de hombre le indica, ella mira la mano libre de él, "quiere la mano de él, sabe que la quiere y no la toma. Tiene exactamente lo que necesita: poder tener". Y, pese a ello, la sensación de que el instante pasa, de que "lo que siente siempre acaba, y puede no volver nunca más" hace que ella "que sabe que todo va a acabar, agarre *libre* la mano del hombre, y la enlace con las suyas, ella dulce arde, arde, flamea" [Lispector, 2002: 435. Las cursivas son mías]. Así, esta mujer se libera de su delicadeza y de las formas de mujer para amar, flamear de pasión y ser mujer desde una vivencia más propia: más cercana a la intimidad salvaje de lo femenino.

Ocurre, pues que, parafraseando a H. Cixous, Clarice Lispector nos saca de las fronteras culturales y convencionales y nos enfrenta a nuestra verdad primera: lo vivo. En este sentido, G.H. retrocede dentro de sí hacia la mujer primera: "... yo retrocedía dentro de mí hasta la pared donde me incrustaba en el dibujo de mujer" (p. 54). Así, lo vivo es un tejido realizado por seres de distinta naturaleza; la de G.H. es la de la mujer. Por tanto ante el mural ya no se ve a sí misma como al principio, "Yo, el Hombre", (p. 35), sino como "la mujer de todas las mujeres" (p. 144).

De esta manera, trasladando los conceptos de erotismo, se puede decir que la pasión es "una sustitución del aislamiento del ser —su discontinuidad- por un sentimiento de profunda continuidad" [Ib. Bataille: 20]. Esto implica vivir cara a cara el hecho de que se está vivo; así, la pasión "es una fase muy elevada, es algo que sólo ahora he alcanzado"; pero que, sin embargo "no voy a poder continuar conociéndolo durante mucho tiempo: La gracia de la pasión dura poco" (p. 142). En otras palabras, la pasión es un intersticio en el que el ser está en un estado elevado: es un "estado de contacto" (p. 143) con lo ilimitado, con la vida y la muerte.

En este sentido, el final de la obra es el punto culminante del estado de contacto, la adoración y el silencio consiguiente son el estallido de la vida y la muerte juntas. Es la manifestación de la continuidad.

Por otro lado, el amor, a diferencia de la pasión, no es un estado de contacto (aunque es el medio para el mismo), sino que es el estado permanente de necesidad:

Ah, amor mío, no temas la carencia: ella es nuestro mayor destino. El amor es mucho más fatal de lo que yo había pensado, el amor es tan inherente como la propia carencia, y estamos protegidos por una necesidad que se renovará continuamente. El amor ya está, está siempre. Falta sólo el golpe de gracia. Que se llama pasión [p. 141].

Entonces, con lo visto hasta aquí, se puede decir que, en síntesis, la pasión de Cristo y la pasión de G.H. son experiencias vivas porque son dolorosas. El dolor es

aceptado como condición de la vida y como condición del amor (que implica necesitar y dar); amor tanto al otro, como al Otro (Dios). Así, pues, la pasión de ambos es el sacrificio realizado por amor y es la redención del mundo, o mejor dicho, de lo mundano-moralista, ya que la pasión no acepta la vivencia del dolor-amor con cebos bellos: tanto Cristo como G.H. realizan sacrificios violentos. De manera que el consuelo dado por el sentimiento-humano-cristiano se torna en un sacrificio más para G.H., pues la violencia que ejerce sobre sí misma también contempla el abandono de dicho sentimiento.

El error

Llegamos, entonces, a un momento antes de que G.H. alcance el punto máximo de pasión, al momento en que se da cuenta de que comer el insecto no era necesario, o de que fue un error. Ocurre que, en vez de hacerse neutra e intrascendente como la cucaracha, su acto la convierte una especie de heroína y, así, le falta "la humildad de los santos" (p. 140): el tráfico de uso mutuo entre lo divino y lo humano no precisa de la "grandilocuencia" (Cixous). Necesita que G.H. ame "viviendo su propia especie" (Ib.).

Sin embargo, este error le abre otra puerta, la de comprender que "basta necesitar y se consigue" (Ib.); es decir, comprende que el amor es un estado de necesidad permanente e inherente y, por tanto no precisa convertirse en heroína para conseguirlo, o para abrirse. Y es que "Clarice Lispector descaracteriza el error como tal y lo eleva a valor necesario para alcanzar la condición humana" [Gill, en Losada, Maura y Novaes: 75]; de modo que sólo a través de la equivocación se encuentra lo más propio. Así, mientras que "el acto-error original acarreó al hombre la carencia de la *verdad* (Dios y naturaleza) en la cual él se encontraba integrado" [Ib.], para nuestra autora, dicho acto-error acarrea el descubrimiento de la verdad o raíz. Veamos por qué.

Y no olvidar, al comenzar el trabajo, el estar preparada para equivocarme. No olvidar que el error muchas veces se había convertido en mi camino. Siempre

que no resultaba cierto lo que pensaba o sentía, entonces se producía una brecha y, si antes hubiese tenido valor, ya habría entrado por ella. Mas siempre sentí miedo del delirio y del error. Mi error, no obstante, debía de ser el camino de una verdad: pues únicamente cuando me equivoco salgo de lo que conozco y entiendo. Si la "verdad" fuese aquello que puedo entender, terminaría siendo tan sólo una verdad pequeña, de mi tamaño [pp. 90-91].

Así, pues, el error abre un intersticio por donde se filtra la verdad. Aceptar la verdad que surge en la brecha o error implica valentía, la que sólo ahora, con la visión del insecto, puede encarar, pues se permite el delirio (el regreso). Asimismo, el error exige la exageración, la cual, como sabemos, permite salir del tamaño propio e ir, así, "allí adonde voy".

Ahora bien, en la experiencia de G.H., el hecho de "salir de lo que cono[ce]" es quitarse la tercera pierna, lo cual sucede sólo por el lenguaje. De esta manera, dicho lenguaje debe, igualmente, errar: "el error me lleva a discutir y a pensar. Pero ¿cómo hablarte, si hay un silencio cuando acierto? ¿Cómo hablarte de lo inexpresivo" (p. 118). Estos cuestionamientos son, pues, los de todo místico -el lenguaje que no puede decir-; por tanto, con el fin de acertar y abrir una brecha para la verdad, G.H. equivoca, también, su lenguaje: leemos frases tales como "actualidad permanente", "quiero lo que Teamo", "serLe" o "él es feliz porque finalmente se desilusionó". Estas equivocaciones abren una brecha, pues rompen el acierto o exactitud del lenguaje y allí, en dicha ruptura, aparece una verdad que no puede ser dicha, pero sí sentida: aparece una verdad como la música que, según Lispector, es la abstracción del pensamiento y sentimiento, es el lenguaje de aquello que no lo tiene.

Como se ha afirmado en los anteriores capítulos, al final de la novela el lenguaje fracasa, es decir, también viene a ser una equivocación (como el hecho de comer la cucaracha). Sin embargo, al igual que el error de la ingestión, el fracaso del lenguaje abre una puerta, propone que lo imposible es posible: si bien el lenguaje no nombra a Dios, se hace su posibilidad, ya que la palabra se hace errante, ilimitado en su búsqueda, pues "errar es dar vueltas y más vueltas, abandonarse a la magia del desvío" [Blanchot, 1996: 62], que es la magia del Afuera.

En este sentido G.H. afirma, desde el principio (pues desde ya habita lo desviado de la moral), que "Toda comprensión intensa es finalmente la revelación de una profunda incompreensión. Todo momento de hallar es un perderse a uno mismo. Tal vez me haya ocurrido una comprensión tan total como una ignorancia ..." (p. 15). En efecto, el hecho de comprender la vida es saberla infinita y secreta; con la respuesta dada, pero con el misterio guardado. Por tanto, el hallar lo dado es perderse en lo mismo: es saberse dado, pero no es entenderlo, pues cada uno es parte del misterio vivo.

El ser humano, que tiene tantas bellezas a su alrededor, suele escapar de dicho misterio y cree comprender todo. Sin embargo, los animales son más dados o perdidos en lo dado —valga la redundancia- puesto que, para la autora, el animal "es el misterio vivo que no se indaga" [Lispector, 1973: 83]. Es decir, el animal no sabe o no tiene conciencia de la vida ni de la muerte, sólo es y, de esa forma, cumple con el misterio.

Así, cuando G.H. ve a la cucaracha como la raíz, el fruto prohibido, afirma:

... la cucaracha y yo no estábamos ante una ley a la que debíamos obediencia: nosotras éramos la propia ley ignorada a la que obedecíamos. El pecado renovadamente original es éste: tengo que cumplir mi ley que ignoro, y, si no cumpliese mi ignorancia, estría cometiendo el pecado original contra la vida [p. 79].

La ley original es irreductible, pues es el origen; G.H. y la cucaracha son la raíz prohibida. Cada una cumple dicha ley ignorándolo, pues cada ser contiene en sí el secreto de la vida, aunque no lo sepa. Saberlo implicaría transgredir el misterio de la vida. La ley es, pues, cumplir la ignorancia: ser dados y confiados a la vida. Cumpliendo la ignorancia, es como se arma el tejido vital. Para entenderlo mejor: cuando G.H. está cerca de la muerte de pasión (que es Vida), afirma: "Tan secreta es la verdadera vida, que ni a mí, que muero por ella, me puede ser confiada la contraseña, muero sin saber de qué" (p. 145).

Y es que la ley original de la vida no depende del ser, él debe solamente *ser* confiar. "Tal vez ahora supiese que yo misma jamás estaría a la altura de la vida, sino que mi vida estaba a la altura de la vida" (p. 148). Por tanto, la revelación es dejar ser y dejarse ser: "El mundo no dependía de mí, ésta era la confianza a que había llegado" (p. 149). Ser es confiar(se).

Asimismo, en *La manzana*, la narradora afirma que la verdad "fue hecha para existir y no para saber. A nosotros nos cabe apenas inventarla" [cita de Ribeiro en Losada, Maura y Novaes: 60]. Inventar la verdad es abrirle intersticios, brechas, por donde pueda salir —entre estos intersticios está el Arte, como se vio en el capítulo anterior.

A manera de conclusión, se puede decir, entonces, que *La pasión según G.H.* es un intersticio, ya que, al inicio, la narradora afirma que tendrá que "crear lo que [le] ha acontecido" (p. 19) y crearlo es filtrar lo ilimitado en el lenguaje; es, pues, buscar el nombre de la vida y terminar sin él, pero sabiendo que se cumple en cada uno.

Sin embargo, para crear la vida es preciso vivirla como un animal: vivir el misterio sin indagarlo. Por ello, Lispector afirma:

Es necesario poseer cierto grado de ceguera para poder descubrir algunas cosas. Ése es tal vez el signo del artista. Cualquier hombre podía saber más que él y razonar con seguridad, siguiendo la verdad. Pero precisamente aquellas cosas escapan a la luz fulgurante. En la oscuridad se vuelven fosforescentes [Lispector, 2002b: 122].

Así, el artista tiene algo del animal, o de locura, pues regresa a las cosas desde la oscuridad, no desde la luz de la razón. Su "cierto grado de ceguera" le permite, asimismo, vivir corporalmente, más por descubrimientos que por entendimientos. Nuestra autora tiene, pues, un lenguaje ciego, loco y corporal. Esto

le permite calar tan hondo en su lector, que *regresa* a través de ella. De manera que, como dice el epígrafe de este capítulo, la obra permite volver hacia la esperanza "que los hombres aún tienen" pese al corte del tiempo. Esa esperanza es, por tanto, un hoy eterno. Basta tener la valentía, como dice G.H., de regresar hacia ello.

Conclusiones

La crítica sobre la obra de Clarice Lispector es estudiada desde tres grandes ramas: la que la estudia desde la perspectiva social, la que lo hace desde una perspectiva feminista y la que la lee desde el punto de vista místico. En un principio, la presente investigación se adhiere a la última línea; sin embargo no ha pretendido quedarse allí solamente. Al contrario, a partir de dicho enfoque se ha dado un recorrido itinerante de su obra y los temas principales de la misma, ampliando las visiones unívocas.

En este sentido, el enfoque social ha sido tocado de paso. El que se acerca a Lispector como escritura femenina sí ha sido muy útil, pues viene a reforzar y argumentar el hecho de que la escritura de nuestra autora es transgresora de esquemas establecidos, ya que pertenece al género de la literatura menor y, por tanto, nombra las cosas trazando líneas de fuga dentro de las percepciones y cosmovisiones céntricas. Asimismo, este enfoque señala que el lenguaje femenino es violento porque está relacionado, desde la Antigüedad, a lo enigmático y a su revelación y, por tanto, es un lenguaje "que violenta la función comunicativa del lenguaje" [Cróquer: 44]. Dicha violencia es la palabra literaria, con la que Lispector tienta lo innombrable y, además, se disuelve en ello a sus personajes.

Siguiendo con la violencia, se suele relacionar lo animal/bestial con la escritura femenina; este aspecto fue pertinente para la investigación, pues la violencia de lo místico sale de los marcos humano-civilizados y sigue los instintos primarios para alcanzar lo Otro. Por otro lado esta línea crítica pone de forma paralela a la escritura a través del cuerpo y a la escritura femenina; en la tesis, sin embargo, se plantea que el cuerpo, más que estar relacionado a la escritura femenina, está relacionado a la escritura de lo violento: el cuerpo es el lenguaje de la violencia y es, así, una escritura del ser que la vive en sí mismo.

Ahora bien, el enfoque místico plantea que Clarice Lispector desarrolla una "mística a la contra" (Antonio Maura, Benedito Nunes), puesto que sitúa su voz en el silencio de los caballos, de las cucarachas, de las gallinas o de los búfalos; esta voz silenciosa permite el conocimiento del ser e intenta enunciar la palabra prohibida. Asimismo, señala que en la obra predomina la voz individual, que revela algo que está en el sí mismo. Por otro lado, esta línea crítica hace un acercamiento a la religión judía y a la cristiana, articulando los textos de la autora con pasajes bíblicos. Con respecto al lenguaje se señala que, en Lispector, es la existencia o la fundación de la misma.

Este panorama ha sido, aquí, profundizado; pero también ha sido ampliado realizando una lectura desde lo que es la violencia y el mal. Así, el mal viene a ocupar un espacio que abre al ser hacia su deseo e instintos. Ello está en el ser pero reprimido, pues es violento y escapa de las normas que regulan el "sistema humano". G.H. goza y sufre al escapar de ellas y se abandona al deseo, cayendo en aquello que la desgarrará de tal manera que deja de ser G.H. (una mujer que habitaba la vida bajo la moralidad y los vicios "humano-cristianos"). En este sentido, los valores se transmutan y el mal es el corazón de la vida, puesto que es lo más propio y libre del ser; además, es lo más vivo, infinitamente vivo.

Así, más que como una experiencia religiosa, la mística se plantea como una experiencia límite, que vive lo Otro como un descubrimiento de lo sagrado de la vida íntima y que abre a dicha vida hacia la intimidad de las cosas, los animales y de los otros hombres. El cuerpo (violentado) es el espíritu del Todo. De esta manera, para Lispector la mística no es tanto lo relacionado a la teología sino lo relacionado a la experiencia límite, en la que el yo se desgarrará y se abre a la infinitud.

Bajo este contexto, los aspectos religiosos, las conexiones con la doctrina judía y la cristiana establecen las reglas que provocan la transgresión —léase la violencia- necesaria para desatar el deseo. Desde allí se comprende al hombre y a la vida de una manera otra. Como dice G.H., con una moral más vasta, libre y que

no le teme al sufrimiento. Y es que "... sin el miedo existía el mundo" [Lispector, 2002: 249]. Vencer el temor a la violencia es enfrentar lo vivo, lo sagrado. Detrás de lo religioso y la transgresión se encuentra, entonces, una ética contundente sobre la libertad del hombre, de la vivencia que éste tiene de sí mismo y del mundo que está en su cotidianidad.

Así, pues, aunque la investigación está centrada en *La pasión según G.H.*, se abre el horizonte para leer a Clarice Lispector en general. Ocurre que la mística vista desde la violencia y el mal es una herramienta que permite ver los distintos intersticios (o silencios) que *dice* la autora en sus relatos. La violencia descompone órdenes, *regresando* a los personajes y al lector a su propia locura. Y es que — aprendiendo de Lispector- la literatura parece ser eso, la vivencia de la locura íntima; también la locura de cada país o la locura de cada cultura.

De esta manera, partiendo de lo que dice la autora sobre la escritura y sobre el arte, se pudo trazar su manera de hacer literatura, su manera de entender el arte y, obviamente, su manera de ver el mundo —pues, para la autora, vida y escritura son lo mismo-. La siguiente cita, de *La pasión según G.H.*, fue reveladora al respecto:

A veces nosotros mismos manifestamos lo inexpresivo; en el Arte se hace eso, en el amor corporal también; manifestar lo inexpresivo es crear. En el fondo, ¡somos tan, tan felices!. Pues no hay una forma única de entrar en contacto con la vida, ¡incluso hay formas negativas! (...); y todo eso, todo eso antes de morir, ¡todo eso incluso cuando estamos despiertos! ...
Y la leche materna, que es humana, la leche materna es muy anterior a lo humano, y no tiene sabor, no es nada, ya lo experimenté; es como el ojo esculpido de una estatua que está vacío y sin expresión, pues cuando el Arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo, aquel que transgrede el trozo de hierro y el trozo de cristal, y la sonrisa, y el grito [pp. 118-119].

Es decir, el Arte crea lo inexpresivo o le da lenguaje a aquello que no lo tiene: "manufactura" el intersticio fugaz, el silencio innombrable. Crea sin transgredir el secreto de un trozo de cosa: creación que es contemplación de lo dado. Es así que Lispector busca una antiliteratura que sólo transmite: un lenguaje que se quiere como la música y que viene a ser un lenguaje de regreso. Esta antiliteratura del regreso

es, pues, un lenguaje enloquecido, ya que tiene la urgencia de destapar (mal/violencia) lo puramente humano, lo recóndito del ser. Y todo ello es desgarrador, pues lo vivimos —como diría G.H.- sin la anestesia de la noche o del sueño. Lispector constituye una escritura sin anestesia, es una escritura que, como la leche materna, nos regresa a lo que yace vivo en cada uno de nosotros.

Y lo maravilloso (o aterrador) es que el remontarse a la locura está en la vida cotidiana. El origen (la continuidad) es des-velado desde lo más simple y habitual; la escritura de la autora (el Arte) sabe decirlo, y lo hace recogiendo la tranquilidad de las cosas, el sólo-ser de los animales. De modo que es una obra de lo recóndito de las cosas y de la vida interior: recoge las felicidades clandestinas —como reza el título de uno de sus libros- y destapa los placeres anónimos.

Todo ello en y por el lenguaje que, en la novela, pasa por lo mismo que G.H.: el desgarrar de su compostura. La narradora parte del lenguaje que es su casa (Heidegger), su espacio conocido y de sostén y, sin embargo, este mismo lenguaje enloquece, regresa y, clandestinamente, entredice silencios. Este regreso lo devuelve a su origen, al origen de su búsqueda y deshilado o proyectado al Afuera (Blanchot) debe reiniciar su camino, debe volver a tejer con el fin de intentar nombrar lo imposible.

La descompostura del lenguaje lleva a G.H. a tomar lo que dicen las Escrituras desde sí misma. Así el judaísmo y el cristianismo son vividos de otra manera y, sin romper con dichas doctrinas, las reinterpreta: "no tiene religión el que cree en una escritura sagrada, sino el que (...) es capaz de componer una" [Safranski: 196]. Y G.H. lo hace desde el "lacerante reino de la vida", puesto que es allí, y no en el Reino de los Cielos, donde encuentra lo sagrado de la misma.

En este sentido, se ve que la obra que aquí tratamos es una obra mística erótica, puesto que la eternidad prometida por las religiones es experimentada (sin anestesia) en la vida. Eternidad manifestada en una cucaracha y vivida en G.H., puesto que, a medida que avanza en su recorrido, se va despersonalizando y se va

liberando de su yo limitado y mortal. Al violentar su discontinuidad enfrenta a la muerte y la hace parte de la vida ilimitada, pues -como señala el epígrafe de la novela- ya no hay ser que muera.

Por otro lado el regreso, o la locura, cae con una fila lanza sobre distintas concepciones del mundo (amor, belleza, bondad, lo cristiano, la mortalidad) y las hiere hasta que salga lo más propio y desmesurado del hombre. Por ejemplo, la bondad no es, para Lispector, el sentimiento cristiano de compasión y consuelo. La belleza no es un lenguaje claro y bien ordenado; no es tampoco un decorado armónico o una vida ordenada y clara. La belleza y la bondad están en lo que es neutro y sigue su propio ser. En lo que es infinito y teje "el artesanado de la vida" siguiendo el deseo de lo que está en la orilla de cada ser. Otro ejemplo es la muerte, que no es un castigo o condenación impuesta al hombre por desobediente; sino que es una oportunidad: es la libertad de vivir el tiempo y, allí, saborear la vida y la muerte. El tiempo es el fruto, es paladearlo, es el sentido.

Es en este contexto que la comprensión del mundo de Lispector es otra. El crimen, la transgresión, el error o la destrucción son elementos elevados al rango de punto cero, pues desde ellos se crea una obra (y una vida) propia.

Palabras vitales

Detrás de este punto cero (maligno para el mundo), está una profunda idea de amor, o de entrega. La transgresión, que sigue el deseo, tiene como fórmula una poética basada en el amor. Así, desear, transgredir, errar, buscar lo instintivo y animal, es violentar el ser discontinuo para hacerlo carente y la carencia es la aceptación de la necesidad del otro. Asimismo, sólo necesitando y abandonándose a la necesidad se da la entrega y dicha entrega es el sentido de todo. Dar es dotar de sentido a la vida, a cada cosa y a cada ser. Por eso, los personajes de Lispector regalan rosas, regalan miradas, regalan cuerpos, regalan sus vidas. Y ella, la autora, regala/entrega su escritura (que es su vida): en *La hora de la estrella* su dedicatoria

dice: "Me dedico a un color bermejo, muy escarlata, como mi sangre (...) y, por lo tanto, me dedico a mi sangre" [Lispector, 2001: 9]. Al respecto Cixous afirma que esto que dedica no es el libro, pues "'eso' que es el libro es 'me': "Me dedico" [p. 179], cita la autora francesa.

La pregunta, entonces, es qué pasa con el lector, el que recibe esta tremenda entrega. Qué hace ante la celebración de aquello que aterroriza y que hace que se vuelque la mirada. El lector queda, pues, quebrantado. Los cebos y las protecciones bellas, las lágrimas saladas y los amores dulces quedan vulnerados. La vivencia de los personajes se hace una vivencia (clandestina) de lo más recóndito del lector. Aquello que no sabemos cómo entender, cómo nombrar o que apenas intuimos — pues lo olvidamos para escapar de la violencia- toma fuerza e interviene en nuestra discontinuidad y, quien sabe, quizás la lectura nos des-limita y nos hace puro espíritu porque el cuerpo está bajo la convulsión extraña de un texto fascinante y horroroso a la vez.

En este sentido, así como para G.H. escribir su experiencia es vivirla, para el lector leerla también es vivir(la). Y es que al atravesar esta literatura las palabras se hacen nuestras (nombran lo nuestro), entran como por ósmosis a nosotros los lectores, que somos porosos por el simple hecho de ser lo que somos: seres *vivos*. De modo que la escritura (leer y escribir) es un vivir y/o un vivirse. El mundo se traduce en una vivencia interior que nace y muere en la comprensión que alcanza la palabra. Así, en G.H. (en Laura, Sofía o en el profesor de matemáticas) está Clarice Lispector, "sólo sabemos que está ahí, como el corazón en el pecho, la oímos marcar el compás de la vida" [Cixous: 170].

Palabras finales

La pasión según G.H. es una obra en la que la protagonista se deja llevar por la escritura, por la fascinación a la que ésta la conduce. De la misma manera, la presente investigación fue un trabajo que se dejó llevar por la fascinación del texto literario de Lispector.

Su obra es una contemplación del misterio de lo dado y busca transmitir el silencio de lo mismo. Por ello dice: "Y..., y no olvidar que la estructura del átomo no se ve pero se conoce. Sé muchas cosas que no he visto. Y ustedes también. No se puede presentar una prueba de la existencia de lo que es más verdadero, lo bueno es creer. Creer llorando" [Lispector, 2001: 10]. Sobre esta cita, Cixous dice: "Y pensar que pasamos meses preciosos de nuestra existencia intentando 'demostrar'; metiéndonos en la trampa de la interpelación crítica, dejándonos arrastrar hasta el tribunal crítico para oírnos decir: demuéstrenos, explíquenos ..." [p. 179]. Si bien esta investigación demuestra y explica -y procura ser una prueba de la maravillosa existencia de la obra de Lispector-, sobre todo cree, y cree llorando.

Bibliografía:

Areas, Vilma

1995 "Lispector, Clarice", *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Monte Ávila Ed., Caracas

Bataille, Georges

1999 *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid

2002 *El erotismo*, Tusquets, Barcelona

Blanchot, Maurice

1992 *El espacio literario*, Piadós, Barcelona

1996 *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores, Caracas

Certeau de, Michel

1993 *La fábula mística*, Universidad Iberoamericana, Santa Fe

Cixous, Hélène

2001 *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona

Cróquer, Eleonora

2000 *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*, Cuarto Propio, Santiago

Cruz de la, San Juan

1973 *Poesías completas*, Aguilar, Madrid

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix

1990 *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México

Espinoza, Sergio

---- "La pasión de la pregunta. Blanchot y la filosofía", en
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanchot.pdf>

Foucault, Michel

2000 *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia

Garabame, Sandra

1995 "Textualidad femenina e historicidad en *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector" *Revista Feminaria*, N° 15, Buenos Aires

- Ginzburg, Carlo
1991 *Historia nocturna*, Muchnik Editores, Barcelona
- Guillén, Jorge
1983 "Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico",
Lenguaje y poesía, Alianza, Madrid
- Guimãraes Rosa, João
2000 "La niña de allá", *Primeras historias*, Adobe Editores, Perú
- Heidegger, Martín
1998 *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago

2001 *Arte y poesía*, FCE, México
- Jesús de, santa Teresa
1957 *Las moradas y poesías místicas*, Iberia, Barcelona
- Kafka, Franz
1983 *La metamorfosis*, La Oveja Negra, Colombia

1999 *Bestiario*, Anagrama, Barcelona
- Klimke, Federico
1947 "Primeros filósofos sistemáticos", *Historia de la filosofía*, Labor, Barcelona
- Laclau, Ernesto
2002 *Misticismo, retórica y política*, FCE, Buenos Aires
- León de, Moisés
1988 *Zohar, El libro del esplendor*, Universidad Autónoma Metropolitana,
México
- Levinas, Emmanuel
1994 *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid

2000 *Ética e infinito*, La balsa de la Medusa, Madrid
- Lindstrom, Naomi
"Clarice Lispector's world of cultural allusions",
[http://acd.ufrj.br/pacc/z/z_fase um/ensaios/lindstrom.html](http://acd.ufrj.br/pacc/z/z_fase_um/ensaios/lindstrom.html)

Lispector, Clarice

1973 *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, Sudamericana, buenos Aires

2001 *La hora de la estrella*, Siruela, Madrid

2001b *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid

2002 *Cuentos reunidos*, Santillana, Madrid

2002b *Cerca del corazón salvaje*, Siruela, Madrid

2003 *La manzana en la oscuridad*, Siruela, Madrid

Losada, Elena; Maura, Antonio; Novaes, Wagner

1997 *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio*, Rey. Anthropos, Extraordinarios 2, Barcelona

Navia, Walter

1996 "La hermenéutica en Heidegger", *Estudios bolivianos 2*, I.E.B., La Paz

Safranski, Rüdiger

2000 *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona

Santoni, Eric

1994 *El judaísmo*, Acento Editorial, Madrid

Scholem, Gershom

1995 "La autoridad religiosa y la mística", "El sentido de la Torá en la mística judía", *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México

1996 *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México

Siles, Juan Ignacio

2003 "Mística, erotismo, transgresión, poesía", *El cuerpo en los imaginarios (memoria)*, U.M.S.A, Fundación Simón I. Patiño, U.C.B., La Paz

Velásquez, Mónica

1998 "Clarice Lispector o el vital ejercicio de preguntar", *Cuadernos de Literatura*, N° 21, UMSA, La Paz

Xirau, Ramón

2001 "San Juan de la Cruz: poesía y mística", *Entre la poesía y el conocimiento*, FCE, México