

**"Ese monstruo delicado": irrupciones del horror y configuraciones espaciales en
La pasión según G.H. de Clarice Lispector**

Florencia Carla Propato

Recuerdo haber comenzado una pasada lectura de esta misma novela señalando su parentesco con la obsesión borgeana por los espejos y deteniéndome en las nociones de violencia, comunidad y experiencia.

En esa oportunidad fui consciente de que en mi abordaje dejaba de lado una zona del texto que ciertamente me interesaba e interesa mucho, sensación que se reforzó en el IV Congreso Internacional de Letras, donde tuve oportunidad de escuchar un trabajo¹ que reparaba en la ingerencia de los elementos, las texturas, el silencio y su relación con las identidades y la escritura en esta obra de Lispector.

Es ése el universo conceptual que hoy me cautiva al volver a este texto, esa mezcla espuria configurada por el sincretismo de lo orgánico (la masa blanca del interior de la cucaracha, la carne, la sangre, el útero, el lodo), lo mineral (las arenas movedizas del desierto, las rocas, sus grietas) y lo silente, presencias insoslayables en la configuración espacial alucinada que funciona como escenario.

Este ingreso al sesgo y por afinidad deja, de manera deliberada, un resto no-leído, en consonancia con lo que la escritura de Clarice reivindica: un abandonarse “en algún sitio fuera del lenguaje” (Barthes, 2003: 203), dejando venir, adorando sin intentar comprender.

Reparo entonces en los aspectos mencionados a la luz de una premisa contenida en la citada exposición: “Lo seco hace surgir el deseo de lo vivo”. Y sin dudas, esa interacción es fundante en el decurso novelesco que, como he señalado en otra oportunidad, se muestra como escritura desnuda, casi “despojada de hechos”, que se desata a partir de una anécdota banal: una mujer de mediana edad, artista, clase media acomodada, está sentada en la mesa principal de su elegante piso en Río de Janeiro. Está sola, es de mañana y ha finalizado su desayuno. Se entretiene haciendo bolitas con miga de pan.

Cierto halo de intemporalidad rodea a esa mañana que aparece fechada, no explícitamente pero sí a través de ciertos indicios y que a la vez flota escindida; es presente y no lo es, comunica

¹ Gurevich (2010).

con un pasado ancestral y con un futuro distante aunque prefigurado al mismo tiempo que se divorcia de ellos, como veremos más adelante.

El argumento es más bien rudimentario: la narradora-protagonista está sumida en un momento transicional; varios de los vínculos que sostenía se han quebrado. Su empleada doméstica se ha marchado el día anterior, su última relación amorosa acaba de finalizar, amistosamente. Es en ese despojamiento que G.H. comienza a mostrarse en el texto. Su departamento, moderno, refinado, la enmarca y sirve de escenario. Se levanta de la mesa en dirección a la que fuera la habitación de la mucama con intención de ordenar, sospechando que ese ambiente ahora deshabitado es reducto de lo infecto. En ese gesto de abandonar su lugar en la sala, sin saberlo, sella para sí cierto destino.

Así ocurre una y otra vez en los relatos de Lispector. Un movimiento, una visión, un encuentro casual –con un objeto, con un animal, con un par humano– desatan el suceder de una experiencia única, reveladora (de manera insistente, la crítica la ha denominado “epifanía”), que sitúa a sus personajes en una realidad significativamente distinta de la precedente. Los cuentos recogidos en varios volúmenes, las heterogéneas “crónicas” publicadas en *O Jornal do Brasil*, incluso la literatura infantil, a la que Clarice supo dedicarse con maestría, dan sobrada cuenta de ello.

G.H. se dispone a ingresar en la habitación, donde la evidencia inesperada la golpeará como una bofetada en el rostro; el cuarto va a mostrarse ante sus ojos limpio, vacío, luminoso. Se truncará así su intención de “hacer orden”, a la que según señala, se ve inclinada por su ejercicio artístico, su pasión de escultora que en procura de la forma adecuada despunta el vicio aun con la miga del pan.

Es en este punto donde deseo detenerme y arrojar mi interrogante al texto. ¿Cómo es que en esta novela las configuraciones espaciales alientan y prefiguran la irrupción de lo horroroso? ¿Asistimos acaso, como en el “delicado monstruo” baudelaireano, retomado aquí como metáfora, a un particular entramado de modernidad, forma y horror?²

La pregunta hace blanco en un aspecto muy puntual (la delimitación y construcción de los espacios, sus interacciones) para luego sentar las bases de un desarrollo futuro atento a las implicancias biopolíticas y las dimensiones de representación y lenguaje que el texto pone en juego en aras de ensayar una crítica y fundar una ética que se corroe en la instancia misma de su formulación o en la constatación de su imposibilidad.

Ésta es la única novela de Lispector narrada en primera persona; en *Cerca del corazón salvaje*, su *ópera prima*, el “yo” enuncia sólo por momentos, conciencia que irrumpe por sobre la terceridad que lleva la voz cantante. *La pasión según G.H.* se funda sobre un pacto establecido con el lector en sus líneas preliminares, donde también bajo iniciales (C.L.) aflora la instancia autoral: “Este libro es como cualquier libro. Pero me sentiría contenta si lo leyese únicamente personas de

² Me baso en el abordaje de esta figura desarrollado en “Infancia” (Link, 2009: 153-176).

alma ya formada.” (2005a: 7) En los destinatarios que reclama, hallo una resonancia de la provocación que Baudelaire lanzara al “hipócrita lector” como una suerte de guiño cómplice.

Clarice, en el Brasil de los años sesenta, también hostiga a su público al centrar su relato en la seducción de lo inmundo, en la animalidad inherente, en el infierno diario de nuestra humanidad. Con otra inflexión, por supuesto, y en cruce con la tradición judaica, Lispector nos revela ese monstruo delicado que acecha en los rincones, en el *ennui* moderno, como una suerte de Odradek. Es ese tedio, sin embargo, el que G.H. revierte al abandonar la mesa, dejándolo atrás, trocándolo en una pura atención inextricable de su propia vida.

Nos recolocamos entonces en ese punto de tensión argumental ya señalado: “Ayer por la mañana –cuando pasé del salón a la habitación de la criada– nada me hacía suponer que estaba a un paso de descubrir un imperio. A un paso de mí. Mi lucha más elemental por la vida más primaria iba a comenzar con la tranquila ferocidad de los animales del desierto.” (22)

En la línea anterior, G.H. ha sentenciado “Es que un mundo totalmente vivo tiene la fuerza de un infierno”. Y a continuación, reflexionando sobre lo que le ha acontecido, puesto que el relato se desarrolla el día siguiente, *a posteriori* de la experiencia, agrega: “Sólo después me vendría a la mente una frase antigua que se grabó engañosamente hace años en mi memoria, apenas el subtítulo de un artículo en una revista que terminé por no leer: «Perdida en el infierno abrasador de un *canyon*, una mujer lucha desesperadamente por la vida». Nada me hacía suponer hacia dónde iba yo.” (22)

A través de estas pocas líneas de avance podemos notar que lo vivido por la protagonista se sitúa en su relato, casi confusamente, en una profusión de espacios. Los planos se superponen. Sobre la superficie del departamento –y luego veremos que esta operación se extiende al conjunto de la ciudad de Río de Janeiro, al país entero, a una civilización y una época– se calca una serie de paisajes-otros, de fuerte componente surreal³.

Desde el inicio, la relación que G.H. establece con la espacialidad muestra visos particulares. Con la vivienda teje una fuerte identificación y erige esa zona de su intimidad en un manifiesto de principios. Entiende que el apartamento, en su elegancia, la refleja.

Como yo, el apartamento tiene penumbras y luces húmedas, nada aquí es brutal; una habitación precede y prefigura la otra. [...] Todo aquí en la réplica elegante, irónica y graciosa de una vida que nunca ha existido en parte alguna: mi casa es una creación puramente artística. (28)

³ Este recurso de superposición de planos con dominio de irrealidad aparece extremado en el cuento “Dónde estuviste de noche”, incluido en Lispector, 1988.

En él, cobra relevancia insoslayable la pregunta por el lugar, que es el espacio indeterminado del sueño, de la alucinación. La dificultad de situar y la imprecisión se traslada asimismo a la dimensión del tiempo; hay marcas y menciones que permiten fechar el relato a la vez que prevalece un fuerte halo de intemporalidad.

En el mismo orden, resulta interesante el tratamiento que, con otros matices, recibe la ciudad de Brasilia en la crónica titulada “En los inicios de Brasilia”, originalmente publicada en el periódico *O Jornal do Brasil* del 20/06/1970 (compilada en Lispector, 2005b: 231-234).

[...] La refinada elegancia de mi casa se debe a que aquí todo está entre comillas. Por honestidad para con una auténtica creación, cito el mundo, lo citaba, ya que él no era ni yo ni mío. (29)

El último piso que habita, desde donde se domina la ciudad, funciona como manifestación de la pertenencia de G.H. a determinada clase social y la liga a los parámetros estéticos que condicionan la noción de “gusto” de un grupo específico. (“Personas de mi ambiente procuran vivir en lo que se llama ‘bajo los tejados’” – 28). Pero más allá de esos condicionamientos materiales y del pronunciamiento artístico implícito, su hogar comienza a mostrarse como terreno privilegiado para el despliegue fantástico. Toda una serie de significaciones metafóricas e imaginarias se ligan por imprimación al conglomerado de habitaciones y corredores.

Aún en la mesa del desayuno, G.H. planea y anticipa el orden del día que destinará a la limpieza y estructura el recorrido a través de los distintos ambientes. Se decide a empezar por el fondo del apartamento, donde se encuentra ubicado el cuarto que ocupara la criada. Incluso desconecta el teléfono, para evitar interrupciones. Sin saberlo, predispone la escena para la intensa comunión sin testigos que experimentará. Sutilmente, dos dimensiones comienzan a fundirse: “la realidad es demasiado delicada, [...] mi irrealidad y mi imaginación son más pesadas.” (32)

Antes de ingresar en la zona de la vivienda en que se encuentra el cuarto en cuestión, cumple con el inicio de algo que puede leerse como una especie de rito de pasaje degradado: se apoya en una pared del pasillo para terminar de fumar. Allí se desata una proyección onírica. La mirada comienza a operar sobre lo material, transformándolo. Se detiene en el patio interior del edificio, donde confluyen los contrafrentes de los distintos departamentos. Observa el aspecto exterior del inmueble, se repliega luego cada vez más hacia adentro y fragmenta con precisión quirúrgica, hasta reducir la totalidad de la construcción a una reunión de piezas desgajadas, inconexas: “[P]or 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. Una miniatura del tamaño de un paisaje de gargantas y *canyons*: allí, fumando, como si estuviese en la cima de una montaña, yo contemplaba la vista [...]” (33) Sin solución de continuidad, el cemento se vuelve carne y el presente se torna evidencia, momento actual de una futuridad pasada que subsiste en los restos latentes de vida primaria de los cuales la cucaracha será cabal evidencia y G.H., mesiánico actor y testigo.

En ese proceso, el pulmón del edificio se asimila a un abismo, por dónde la protagonista perpetra el gesto prohibido de dejar caer la colilla encendida.

Lo que yo estaba viendo en aquel monstruoso interior de máquina, lo que era el patio interior de mi inmueble, lo que estaba contemplando eran cosas hechas, eminentemente prácticas y con finalidad práctica.

Por 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, sin saber ninguno que estaban construyendo aquella ruina egipcia que yo contemplaba ahora con la mirada de mis fotografías de playa. (33)

Por una especie de pirueta temporal, el pasado proyecta hacia el futuro un pasado aún más remoto, transido de pasión por las ruinas, que opera como presente narrativo. En esa actualidad, el horror es crudo y se muestra bajo el sol, sin subterfugios: “es esta luz natural lo que me aterra. Aunque yo sepa que el horror, el horror soy yo ante las cosas.” (17)

La interacción que tendrá lugar entre G.H., la habitación y la cucaracha se nutre de un imaginario arcaico-futurista que fusiona lo moderno con lo primitivo. El insecto, fósil viviente frente a una subjetividad extrañada de sí misma, cifra el retorno de lo arcano. (Cf. Cohen, 2003; Link, 2006; Negroni, 1999) Es también, como lo nombra la narradora, “cariátide viva”⁴, cruce de lo corporal (femenino), lo arquitectónico y lo viviente.

En el ámbito espacial, hecho de distintas capas y densidades como la cucaracha, confluyen distintas proyecciones imaginarias que alteran y resignifican la visión del contexto inmediato. G.H. ha descrito su experiencia por la negativa: “No caminé a lo largo de un valle fluvial, siempre pensé que saber sería húmedo y fértil como los valles fluviales”. (16) El ambiente del cuarto cuyo umbral ha franqueado se reviste más bien de una sequedad áspera. A los pocos minutos de haber traspuesto el acceso, G.H. desea echar baldes de agua para que surja la humedad en aquel desierto de polvo y aire solidificado, trabajado por el sol.

Todo lo que allí está contenido ostenta esas características: el mural que G.H. descubre en una de las paredes, un trazado de siluetas –un hombre, una mujer, un perro– que la empleada Janair ha dedicado a su patrona como un críptico mensaje brutal, es un desnudo “temblor seco de carboncillo seco” (36) trazado sobre la “cal seca” (40). El armario del que asomará la cucaracha, cuya “madera continuamente reseca por el sol se abría en grietas y fisuras” (39) condice con el paisaje de cañadones rocosos al que G.H. se asimila, como sobreviviente.

Comprendiéndola pero a la vez alzándose por sobre esa extensión desolada, la habitación es un minarete que concentra la reverberación de todas las terrazas, las antenas de TV, los cristales de las viviendas cercanas y que luego se disocia del apartamento y del edificio (36).

Sobre esta coexistencia inquietante de lo geológico, lo artístico y lo tecnológico, matar –el acto que G.H. llevará a cabo– representa un pasaje de la sequedad a lo húmedo, que apaga los vestigios de la sed (49) que reseca sus labios (22) y de su náusea seca (52). El oasis que surge se nutre del “verde agua del aire” (70) que G.H. sospecha en ese ahora de las “once de la mañana en Brasil” (70) que está ahí afuera, donde también ha intuido colinas, donde también ha situado una época, “toda una civilización que tiene como fundamento el salvarse” (57) pero que ya no puede

⁴ Cariátide: Del latín Caryātis, caryātīdis y éste del griego Καρυάτις 1. f. Arq. Estatua de mujer con traje talar, que hace oficio de columna o pilastra. // 2. f. Arq. En un cuerpo arquitectónico, figura humana que sirve de columna o pilastra. (Diccionario de la Real Academia Española)

más que ofrecerle sus “escombros” como basamento. Y en ese cuarto, ahora “jardín del Paraíso, ¿quién era el monstruo y quién no lo era? Entre las casas y los apartamentos, y en los espacios elevados entre los edificios altos, en ese jardín colgante, ¿quién es y quién no es?” (84/85)

Queda relegado en este abordaje el acto inmundo, la ingesta del interior de la cucaracha por parte de la narradora, suceso central, insoslayable, en verdad. Pero en la configuración alucinada de los espacios, en la superposición de escenarios y temporalidades, en su concatenación que instaura repeticiones y diferencias se esboza ya completa una manifestación sobre las continuidades y disrupciones de las formas-de-vida y su relación con la nuda vida. (Cf. Agamben, 2001)

Como en Deleuze y Guattari cuando se aborda la estructura de las novelas cortas (1988) la pregunta es “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?”. El epílogo de “¿Dónde estuviste de noche?”, un cuento que bien podría leerse en serie con la novela que hoy me ocupa, nos trae la única contestación posible: “¿Dónde estuviste de noche? Nadie lo sabe. No intentes responder, por amor de Dios. No quiero saber la respuesta.” Y en el final de *La pasión según G.H.* se lee: “La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro...” (157)

¿Cuál es la respuesta? No hay respuesta –y ése es uno de los temas centrales en *La hora de la estrella*, de posterior publicación. Lidar con el horror actual, eso que Clarice ha prefigurado magistralmente, implica asumir que “a lo real hay que imaginárselo”. (Link, 2009: 119) En pos de ello se desata una búsqueda, procurando nuevas formas de conceptualizarlo y narrarlo. Aún a riesgo de incurrir en lo *trash*, Lispector supo llevar ese desafío al extremo, trocando “o luxo em lixo”⁵ y viceversa, según señala Ítalo Moriconi al abordar la fase postrera de la escritura clariceana.

Si las primeras lecturas críticas de las que esta escritora fue objeto (Antonio Candido, Roberto Schwarz – Cf. Garramuño, 2009: 99-100) destacan las innovaciones formales y la experimentación técnica de la escritura clariceana como cualidades llamativas que se recortan contra el panorama regionalista que domina la literatura brasileña en los años cuarenta, el lirismo y el repliegue subjetivo que muchas veces se le enrostra como acusación, capitaliza de manera sumamente moderna, visionaria casi, como reducto privilegiado en el que gran parte de la literatura del siglo XX abrevará para situar en el terreno de lo íntimo las ficciones de un nuevo tipo humano.

⁵ En el citado cuento "Dónde estuviste de noche", el ser andrógino que es objeto de la adoración del estrambótico colectivo de creyentes aparece situado en la cima de una montaña de basura y desperdicios. La imagen adquiere relevancia simbólica si se la lee en relación con las transformaciones operadas en la escritura de Lispector y a las jerarquías que ésta invierte.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política* (Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-textos.

Barthes, R. (2003). *Fragmentos de un discurso amoroso* (Traducción de Eduardo Molina), Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Cohen, M. (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.

Deleuze, G., Guattari, F. (1988). “Tres novelas cortas o ‘¿Qué ha pasado?’”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta), Valencia, Pre-textos, 197-212.

Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gurevich, M. (2010). “La identidad me está prohibida, lo sé’ (Identidad y escritura en *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector)”. En Cristóbal A., Ledesma, J., Bonifatti, K., (eds.), *Actas digitales del IV Congreso Internacional de Letras “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponibles en <http://2010.cil.filo.uba.ar/actas> (Acceso 2016-09).

Link, D. (2006). *Literatura argentina. Cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía.

----- (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Lispector, C. (1988). *Silencio* (Traducción de Cristina Peri Rossi), Barcelona, Grijalbo.

----- (2005a). *La pasión según G.H.* (Traducción de Alberto Villalba), Barcelona, El Aleph Editores.

----- (2005b). *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Moriconi, I. (2010). “La hora de la basura”. En Lispector, C., *La hora de la estrella* (Traducción de Gonzalo Aguilar), Buenos Aires, Corregidor, 109-116.

Negroni, M. (1999). *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma.

----- (2009). *Galería fantástica*, México, Siglo XXI Editores.