

## Lenguaje y pasión según CL

*Juan Antonio Montiel*  
Universidad Iberoamericana Golfo Centro

En *La pasión según GH*, una novela de Clarice Lispector, la relación del yo y el *otro* se muestra profundamente unida con el *asunto* de lo inefable. La profundidad de ese vínculo es muy grande, e incluso parece tomar la forma elemental de un abismo por el que resultaría inevitable caer. Esto es lo que Clarice llama *el misterio del destino humano*, y se refiere de esta manera a la fatalidad de tal caída, de tal *descenso*. La caída es lo que vincula en Clarice Lispector la relación yo-otro con lo inefable. Caer, por otra parte, es lo prohibido por antonomasia. La *gravedad* de esta caída es mayor si se comprende que se prohíbe caer de este modo.

En el principio de la novela está el acto insignificante de arrojar un cigarro al vacío; yo quiero proponer ese acto mínimo como una prefiguración de lo que desde la novela es más preciso, de alguna manera, comprender: "Arrojé el cigarrillo encendido hacia abajo, y retrocedí un paso, esperando que ningún vecino me relacionase con el gesto prohibido por la portería del inmueble".<sup>1</sup> Lo que se prefigura, así, es que algo encendido ha

---

<sup>1</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 31.

de ser arrojado al vacío (el abismo), dando un paso atrás, quebrantando una ley; y después todo esto va a ser desplegado, haciendo explícita a cada paso la imposibilidad de la narración y sin embargo aparentemente cumpliendo con ella. Me propongo hacer ver, *tomando la mano* de Clarice Lispector, que el yo podría ser una forma de la caída, ser lo que cae, y, también, el abismo donde *algo* cae; y cómo el despliegue final del texto es lo inefable.

Es previsible que aquí mismo surja la primera duda: parece que lo inefable no podría ser esto que se anuncia como una imposibilidad y que no alcanza a detener la escritura. Este anuncio reiterado de una imposibilidad de decir apuntaría, más bien, a una incompetencia del escritor, incapaz de narrar; o en todo caso a un mero asunto retórico semejante a las postergaciones típicas de los *thrillers*. O un asunto de hipocondría: el paciente se queja a cada momento de que va a morir aunque sus radiografías y análisis no dejan de mostrar que está sano.

La pregunta es, de este modo, si no será esta novela, más bien, un asunto de incompetencia, un mero *thriller* o una especie de confesión neurótica. La competencia de Clarice Lispector debería estar, desde mi punto de vista, fuera de toda duda. Resulta probable por un buen número de textos que han sido considerados por la crítica como dignos de ser tomados en cuenta. Por otro lado esta hipótesis quita todo espacio al estudio de los escritos: nos releva rápida y superficialmente de toda investigación seria. En cuanto al uso de la retórica del suspenso, la diferencia con lo que *La pasión según GH* propone es fundamentalmente una: el *thriller* se construye siempre escatimando una *verdad* que se supone conocida por el escritor y que aparece poco a poco, confiada a la racionalidad del personaje que cumple la función de detective. Lo que el detective alcanza para sí y para los lectores, finalmente, es la *certeza*. La novela de Clarice Lispector ignora toda posible certeza y se consagra a la continuación indefinida de la búsqueda, al reconocimiento de la incertidumbre, que no es pasajera, sino *esencial*. Si la verdad

existe no es una construcción de la racionalidad y, por tanto, no puede ser conocida de antemano y no puede, de esta manera, escatimarse.

El prólogo de la edición de *Casa de las Américas* toma partido por la hipótesis de la enajenación y resulta un buen ejemplo de esta posición. Para Trinidad Pérez Valdés, autor del prólogo: “[La protagonista, GH] Padece de la ‘malaise’ de su clase, del hastío de su grupo social, de la amargura de quien se sorprende en un sistema vacío [...]”.<sup>2</sup> GH vive en “un estado de enajenación que no puede trascender”.<sup>3</sup> El personaje principal, de quien se habla en la cita, es también la narradora de la novela, las señas de la imposibilidad de narrar nos vienen de ella. Si la apreciación del prólogo que citamos es correcta estas señas de imposibilidad aparecen como un aspecto de su enajenación: lo inefable como una enajenación que alguno no puede trascender, pero que podría ser trascendida por métodos conocidos. En el caso particular de este prólogo, la enajenación es un asunto de clase social y, por tanto, de ideología: un modo incorrecto de aproximarse al mundo. Existe, sin embargo, un modo correcto de aproximación, que en este caso particular sería, resulta obvio, el materialismo histórico. Para el materialismo histórico lo inefable es muy difícilmente un tema. La hipótesis de la enajenación no pertenecería sin embargo, exclusivamente, a la aproximación crítica que resulta del materialismo. En términos generales, puede afirmarse que toda aproximación al texto que parte de una certidumbre que se asume como una verdad va a sacar la misma conclusión sobre un texto que se asienta en la incertidumbre. Es preciso, entonces, recapitular sobre el origen de la perspectiva que postula la verdad como un asunto de certidumbre y para la cual la incertidumbre que no es pasajera —que no es un asunto de postergación— se resuelve con una declaración de locura.

<sup>2</sup> *Idem.* p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

El asunto de lo inefable, considerado como *lo que es imposible decir*, remitiría, desde el punto de vista más superficial, a una consideración del lenguaje como instrumento, y más particularmente como un instrumento que no funciona bien, que es incapaz de decir algunas cosas, incapaz de dar cuenta de algunas experiencias. La pregunta por lo inefable impone la pregunta sobre el lenguaje: de lo que el lenguaje es depende lo que lo inefable sería. A la pregunta por lo que el lenguaje es no puede responderse ya con la hipótesis del instrumento, muchos filósofos y lingüistas han abordado ya esta cuestión, aunque sin duda el más conocido entre ellos es Émile Benveniste. Benveniste se niega a considerar el lenguaje como un utensilio comparable a un pico o una flecha: una extensión de nuestras capacidades. Desde su perspectiva el lenguaje es, más bien, una estructura que nos precede y nos constituye originariamente como sujetos, de este modo puede decirse —aunque con términos no atribuíbles a Benveniste— que el lenguaje es lo que llamamos el mundo y se entiende que este mundo se constituye como la posibilidad de toda experiencia. Esta idea inmediatamente remite a Kant quien investigó, por medio del cuestionamiento trascendental, las posibilidades de la experiencia en relación con la *perceptio* y la *cogitatio*, es decir en la constitución misma de la conciencia y de este modo de la subjetividad. Ninguna experiencia es posible fuera de estas condiciones que preexisten en todo sujeto individual: ¿qué experiencia puede haber más allá del mundo, que es precisamente lo que es posible *decir*, puesto que es el ámbito mismo de la significación? Desde este punto de vista el lenguaje es la estructura misma de la significancia<sup>4</sup> y, por lo mismo, nuestro mundo es una estructura, es decir, un orden, una *certeza* posible.

<sup>4</sup> Uso aquí *significancia* para poder remitir, con este término, también al concepto de insignificancia. Significancia es para mí la significación en cuanto tal, pero también en cuanto valor.

Necesito hacer aquí una aclaración mínima para no entrar en una polémica que no busco: cuando he hablado inmediatamente arriba del *lenguaje* como estructura de la significancia no me he referido estrictamente a la lengua, al lenguaje verbal, aunque éste es considerado por muchos el modelo al que puede remitirse todo lenguaje (esta es la posición de Roland Barthes). Tengamos en cuenta, sin embargo, que aquello que no puede ser referido mediante palabras quizá podría ser *dicho* con otra clase de signos, lo cual reduce prácticamente al absurdo, o quizá a una mera retórica, la cuestión de lo inefable.

En *La pasión según GH*, la experiencia imposible de narrar es la relación de la protagonista con una sirvienta —que a la sazón ha dejado su empleo, que *se ha ido*— primero, y luego con una cucaracha, insecto que en portugués se llama *barata*. Esta última relación, la de GH con la cucaracha, ocupa la mayor parte de la extensión de la novela. Aquí podría venir a colación nuevamente la hipótesis de la enajenación: sólo alguien en los linderos de la locura se relaciona con (algo tan *barato* como) una cucaracha. En el prólogo que he citado previamente se dice: “La existencia de estos dos mundos opuestos, marcados por relaciones sociales diferentes, relaciones de desigualdad, delimita dos ámbitos, uno de ellos el humilde, violento de Janair [Janair es el nombre de la sirvienta], y el otro, el de la enajenación, el vacío, ámbito de GH, que se reduce a una sola salida: la de la identificación con la cucaracha”.<sup>5</sup> De este modo se comprende cómo en el ámbito de la certeza del orden, la incertidumbre que no es un asunto de tiempo y que es lo inefable resulta propiamente una locura.

Es evidente que desde esta perspectiva crítica la relación yo-otro no puede considerarse en los términos de una relación sujeto-cucaracha, algo hace que sea preciso operar un desplazamiento simbólico de la cucaracha hacia la representación de una

<sup>5</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 15.

clase social enajenada. Este mismo desplazamiento se ha puesto en marcha en otra ocasión, con otra cucaracha, a saber: la de *La Metamorfosis* de Franz Kafka. La reiteración de esta sustitución nos obliga a preguntar qué es lo que impide que una cucaracha sea una simple cucaracha y la obliga a representar toda una clase social. La respuesta sería, precisamente, la condición literaria de la cucaracha, su aparición en la forma de cierto lenguaje, es decir su aparición en el ámbito de la estructura de significancia y, por tanto, de la certeza. En otro registro la cucaracha no iría probablemente por algo como una clase social, sino simplemente iría —como lo señala la propia Clarice Lispector— por lo *inmundo*, es decir por lo insignificante. De este modo comprendemos, siendo congruentes con esta perspectiva crítica, que la insignificancia forma parte —y no puede no formar parte— de la estructura de la significancia. Lo in-mundo, paradójicamente, es algo que está en el mundo.

La forma de estar en el *mundo* por parte de la cucaracha es la insignificancia. Resulta claro que esta insignificancia, esta inmundicia, no es la de la cucaracha para sí misma, la cucaracha no es inmunda para sí ni para otra de su especie, Clarice Lispector lo enuncia de este modo: “otra cucaracha querría a esta cucaracha”.<sup>6</sup>

Pero debe decirse claramente que desde el punto de vista de la estructura de la significancia la cucaracha no tiene *para sí*. Este *para sí*, la reflexión, es la característica propia del sujeto.

He aquí que topamos con la cuestión del yo: el yo llega a ser sujeto por intermedio de la reflexión. Desde Descartes sabemos que toda reflexión conduciría en último término al descubrimiento de la evidencia inapelable de un yo que está pensando. La inapelabilidad le corresponde al sujeto, es su modo de ser, mientras que al objeto (lo representado en el pensar del sujeto) le corresponde la obstancia, es decir el *estar enfrente* del sujeto

<sup>6</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 79.

que no deja de estar para sí. Martin Heidegger explica la relación sujeto-objeto en Descartes con estas palabras:

El ego cogito es para Descartes en todas las cogitaciones lo representado y lo producido, lo presente, lo que no está en cuestión, lo indubitable y lo que está puesto ya siempre en el saber, lo propiamente cierto, lo que está sólidamente establecido antes que lo demás, es decir, como aquello que lo pone todo en relación a sí y de este modo lo pone en el “frente” [...].

Al objeto (lo que está puesto enfrente) pertenece a un tiempo la consistencia (el en-qué-consiste) de lo que está enfrente (esencia-possibilitas) y el estar de lo que está enfrente (existencia). El objeto es la unidad de la estabilidad de las existencias. Las existencias, en su consistencia, están referidas esencialmente al emplazar del presentar como del tener-ante-sí asegurador. El objeto originario es la obstancia misma [...] El sujeto, en el ordenamiento de la génesis trascendental del objeto, es el primer objeto del representar ontológico.<sup>7</sup>

La *estabilidad* que Heidegger menciona es característica última de toda estructura, que puede ser dinámica pero siempre ha de permanecer estable en su ordenamiento, en su organización. Es esta estabilidad la que asegura la consistencia, que Heidegger define como el en-qué-consiste, es decir la cognoscibilidad del mundo, que depende precisamente de la identidad de lo conocido. Pero Heidegger habla puntualmente de un tener ante sí *asegurador* y parece descubrir con esto el significado del peligro dentro de la estructura de significancia: el peligro es lo que Clarice Lispector llama preliminarmente una *desorganización profunda*, para luego descartar ese término —en el entendido de que una desorganización supone una organización previa— y postular el mero vacío, la incertidumbre generalizada (lo inefable). Clarice da cuenta del descubrimiento de este vacío

<sup>7</sup> M. Heidegger. “Superación de la Metafísica”, en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Odós. 1994, p. 66.

como resultado de la experiencia del encuentro de GH con la sirvienta y con la cucaracha, pero también considera la duda sobre las posibilidades de esta experiencia, que parece contravenir lo que se sabe del mundo, y que es, precisamente, su estructura:

No sé que hacer de lo que viví, tengo miedo de esa desorganización profunda. No confío en lo que me sucedió. ¿Me sucedió alguna cosa que yo, por el hecho de no saber como vivirla, viví otra? A eso querría llamar desorganización, y tendría la seguridad de aventurarme, porque después sabría para dónde volver: para la organización anterior. A eso prefiero llamar desorganización, pues no quiero confirmarme en lo que viví —en la confirmación del mí perdería el mundo como yo lo tenía, y sé que no tengo capacidad para otro.<sup>8</sup>

Lo verdaderamente notable de esta cita no va por el lado de la duda que se deposita sobre la experiencia, sobre esto se afirma que sólo es posible vivir lo que se sabe, lo cual es congruente con la estructura de la significancia; lo inquietante de la cita va hacia la posibilidad de dudar de la organización y de esta forma *del mundo como yo lo tenía*. La duda de esa organización aparece como lo prohibido sobre lo que se proyecta el peligro y por lo tanto el miedo. Para poder dar cuenta de lo que es ese peligro y en qué se funda es indispensable que volvamos sobre la cuestión de la *estructura de la significancia*, en la que se soporta el concepto de subjetividad. Mi intención es apuntar más tarde a un cuestionamiento sobre la esencia del lenguaje que sería indispensable para comprender la posición de Clarice Lispector frente a lo inefable.

En el texto de Heidegger que hemos citado, una palabra se usa de un modo muy peculiar, esta palabra es *existencias*. El uso de este plural es muy importante para comprender qué es lo que

<sup>8</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 16.

Heidegger quiere implicar: como los objetos son un asunto de producción, Heidegger emplea esta palabra en su sentido de *stock*, de reserva. En muy diversas ocasiones, pero siempre dentro del ámbito de la producción, se habla de lo que puede haber en *existencias*, por ejemplo, en una bodega, es decir un stock del producto. Éste es un sentido en el que Heidegger usa la palabra *existencias* y las implicaciones que este uso tiene son muy relevantes: la estructura de significancia, que produce las *existencias*, toma la apariencia de ser una máquina. Por otro lado, el concepto de *existencias* viene a cuestionar la noción misma de objeto y por tanto otra noción siempre aparejada con ésta y que es la de sujeto. Los objetos, mirados ahora como *existencias*, pierden toda particularidad y se destinan exclusivamente a las necesidades de un uso. Si un avión está en *existencias* es solamente porque es preciso viajar. Alguien puede viajar en un avión o en otro, o viajar en un cohete, que desde la perspectiva de la necesidad no es distinto del avión. El sujeto se reduce, de esta manera, paralelamente, a una mera necesidad o más bien un *deseo*, o lo que Heidegger llama la voluntad de voluntad: una cuestión de poder.

En esta idea de Heidegger podría estar un antecedente de los *dispositivos maquínicos* de los que han hablado Gilles Deleuze y Félix Guattari. El mundo, en el sentido en que hemos usado la palabra, es para estos dos *escritores malditos* el agrupamiento de una serie de dispositivos maquínicos.<sup>9</sup>

No resulta fácil dar cuenta, en unas cuantas líneas, de lo que estos dispositivos son, sin embargo voy a intentar hacer una descripción sumaria del concepto de dispositivo en Deleuze y Guattari. La postura de Deleuze y Guattari es que lo que llamamos el mundo es una máquina, es decir, fundamentalmente una suma de mecanismos y, por tanto, un conjunto de reglas que dan

<sup>9</sup> Desde esta perspectiva, la empresa semiótica original parecería tener la intención de reducir el funcionamiento de todos estos dispositivos diferentes a una sola gran máquina increíblemente estable, la estructura última de la significancia.

forma al deseo (que, en términos generales, es el poder, o la voluntad de voluntad). Resulta fácil considerar que un obrero, en la línea de producción, es meramente una parte de la máquina, que la máquina determina todos sus movimientos posibles. Esta es una idea que por evidente nos resulta desagradable, pero el postulado de Deleuze y Guattari es aún más radical y parte —como ellos mismos lo hacen notar— de observaciones que pueden atribuirse a Franz Kafka. Para Kafka, tanto como para estos escritores franceses: “los hombres y las mujeres forman parte de la máquina, no sólo por su trabajo, sino todavía más por sus actividades adyacentes, en sus descansos, en sus amores, en sus protestas, en sus indignaciones, etcétera”.<sup>10</sup>

La forma del deseo no es, para Deleuze y Guattari, describable en términos de estructura. El deseo no es un orden simple, sino una organización que admite posibilidades desconocidas para la estructura: “Es que la máquina es deseo, no que el deseo sea deseo de la máquina, sino porque el deseo no deja de formar máquina en la máquina, y de constituir un nuevo engranaje al lado del engranaje anterior, indefinidamente, incluso si estos engranajes parecen oponerse o funcionar en forma discordante”.<sup>11</sup> La forma del deseo no es, como se desprende de lo anterior, una estructura, sino una forma organizada, orgánica: un *rizoma*.

El dispositivo es la forma del deseo, que de esta manera no pertenece propiamente a nadie, sino que preexiste, y conformado por la máquina, dispone todos los actos humanos, entre ellos, por supuesto, el acto de la enunciación. Los dispositivos maquínicos de deseo son, de esta manera, también *dispositivos colectivos de enunciación*: “El enunciado puede ser de sumisión, de protesta, de rebelión, etcétera, cualquier modo forma parte integral de la máquina. El enunciado siempre es jurídico, es decir,

<sup>10</sup> G. Deleuze y F. Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México, DF.: Ediciones Era. Tercera edición, 1998, p. 117.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 118.

se hace según reglas, precisamente constituye el verdadero modo de uso de la máquina”.<sup>12</sup> El lenguaje es un dispositivo, con las implicaciones que esto tiene para la idea de sujeto y de objeto.

Deleuze y Guattari se sitúan a una gran distancia de Descartes, quien propuso la conciencia individual como el fundamento de toda producción del objeto. La posición de otros pensadores, entre los que se cuenta Benveniste, a quien hemos mencionado ya, postula una subjetividad absoluta, la mera subjetividad y no el sujeto, en el origen de los objetos; el individuo cumple más bien con la actualización de este absoluto en distintos momentos. Desde esta posición la posibilidad de la experiencia subjetiva individual se difumina, pero Deleuze y Guattari niegan de manera radical la subjetividad misma, atribuyendo a los dispositivos maquínicos de deseo, máquinas autónomas, la *producción* de los objetos, una producción que ni siquiera puede ser llamada propiamente de ese modo, puesto que lo único que *produce* son nuevos dispositivos, o engranajes, en el interior de la máquina:

No existe un sujeto que emite el enunciado, ni un sujeto cuyo enunciado sería emitido. Es cierto que los lingüistas que se sirven de esta complementariedad la definen en una forma más compleja y consideran “la huella del proceso de la enunciación en el enunciado” (*cfr.* los términos del tipo *yo, tú, aquí, ahora*). Pero, de cualquier manera que se conciba esa relación, nosotros no creemos que el enunciado pueda ser relacionado con un sujeto, desdoblado o no, dividido o no, reflejo o no. [...] Y no basta con decir que el dispositivo produce el enunciado como lo haría un sujeto; él en sí mismo es dispositivo de enunciación en un proceso que no permite que ningún sujeto sea asignado, pero que permite por ello mismo marcar con mayor énfasis la naturaleza y la función de los enunciados, puesto que éstos no existen sino como engranajes de un dispositivo semejante.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Deleuze y Guattari. *op. cit.*, pp. 120-121.

El dispositivo maquínico de Deleuze produce un terror que remite al terror de la máquina autónoma del romanticismo, que escapa del poder de su creador. Clarice Lispector concentra el terror que la máquina origina en una sola de sus características: la prohibición de experimentar lo que podemos llamar *exterioridad*. Una exterioridad que acontece, paradójicamente, en el interior de la máquina —y que se funda en esa paradoja: no hay afuera ni hay adentro, hay siempre *otro*— sin por esto dejar de ser la máxima exterioridad, a saber: lo que Clarice llama *la vida* y que se entiende sólo a partir de una despersonalización o una *desmitificación de sí mismo*, que no es voluntaria, sino un asunto de destino que la voluntad sólo puede decidir enfrentar o ignorar. Esta *exterioridad* también anula las categorías de sujeto y objeto, pero su inmediatez nos hace volver sobre la descripción de la máquina deleuziana para caracterizarla, más allá del acierto de su descripción, como un instrumento usable por la propia máquina para propiciar su terror.

Por su parte, en Clarice Lispector, la prohibición de la que hemos hablado se asienta en la culpa o en el mero horror de la pérdida del mundo —“el horror soy yo delante de las cosas”<sup>14</sup> que a su vez sería la evidencia concreta e inaceptable de un mundo *otro: el mundo vivo*, que aterroriza porque tiene *la fuerza de un infierno*. En palabras de la propia Clarice Lispector: “vivir la vida en lugar de vivir la propia vida está prohibido”<sup>15</sup>. No puedo evitar adelantar aquí que la exterioridad interior de la máquina (Clarice la llamaría también la *fábrica*) es la cosa en sí, distinta del objeto, en principio, porque no existe *para* nadie o más bien porque se existe posiblemente para ella como *pacientes* de su amor (“sólo el amor del universo puede consolarme”<sup>16</sup>), y no como sujetos o engranes. La cosa es lo que no está presente, la

<sup>14</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 17.

<sup>15</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 140.

<sup>16</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 18.

cosa es lo fundamentalmente inefable; pero como veremos, no en el sentido de ser una experiencia imposible o un asunto que no incumbe al lenguaje. Es preciso decir, todavía, qué es lo inefable.

Pero, nuevamente, antes de responder a la pregunta por lo inefable, debemos ponerlo en relación con la dupla yo-otro. Se impone, de este modo, preguntar qué se dice sobre el yo en *La pasión según GH*. La descripción de las características del yo en la novela tiene un momento originario que consiste en la proyección de estas características sobre la propia casa de GH, lo cual reviste una gran importancia, puesto que permitirá posteriormente la visualización del yo como el espacio de un movimiento, movimiento que antes he llamado *caída*. Este es el fragmento en que GH describe su departamento, describiéndose:

El apartamento me refleja. Está en el último piso, lo que se considera un signo de elegancia. Personas de mi ambiente procuran vivir en lo que se llama “bajo los tejados”. Es mucho más que una elegancia. Es un verdadero placer: desde allí se domina una ciudad. [...] Como yo, el apartamento tiene penumbras y luces húmedas, nada aquí es brutal; una habitación precede y prefigura la otra. Desde mi comedor veía yo los efectos de sombras que anunciaban la sala de estar. Todo aquí es la réplica elegante, irónica y graciosa de una vida que nunca ha existido en parte alguna: mi casa es una creación puramente artística.<sup>17</sup>

El fragmento permite reconocer al yo como una identidad que no es individual, sino de grupo; esta identidad de grupo es lo que, alimenta una fantasía de seguridad (*vivir bajo los tejados*) y una fantasía de dominio que no permite el descubrimiento primario de una identidad *otra*, subyacente, y que se descubre en los ojos del auténtico otro. Esta fantasía tiene aún otra cara: la ilusión de la individualidad del sujeto —a pesar de la con-

<sup>17</sup> *Idem*, pp. 26-27.

ciencia de pertenecer a un grupo— frente a la generalidad del objeto en existencias. En el caso del texto citado, el objeto del dominio es, meramente, *una* ciudad. Antes hablé ya de la manera en que el objeto en su particularidad es sustituido, por la noción de existencias, por la mera generalidad que es proyección del deseo; en la cita, la ciudad es simplemente *algo* que se domina, como puede dominarse cualquier otra cosa. El deseo aquí también es el dispositivo, y la individualidad del sujeto, así como la particularidad del grupo, son una ilusión.

En el texto de la cita, el yo, frente al grupo, nunca es visto, sino apenas reconocido, este reconocimiento es la previsibilidad del yo como dispositivo: en este yo, un aspecto (una habitación) prefigura al otro. Gilles Deleuze y Félix Guattari, hacen notar cómo en la novela *El proceso*, Kafka da cuenta de una situación similar: detrás de cada cuarto con una máquina de escribir y una secretaria existe un cuarto idéntico. Lo anterior permite concluir que el propio yo es un dispositivo maquínico (perdiendo toda característica individual) y cómo se determina por las reglas de este mismo dispositivo que, por otra parte, hace del yo una realidad inmóvil bajo su propia mirada —determinada por el deseo— proyectada sobre los otros integrantes del grupo: “soy lo que los otros me miran hacer”. Este yo es, desde la perspectiva de Clarice Lispector, una creación puramente artística, es decir, un mero artificio, un dispositivo que no permite la *vida*.

El artificio, como es bien sabido, es para el pensamiento occidental, el modelo de todos los objetos: el *útil* es el modelo de todos los entes, que quedan de este modo reducidos a la utilidad. Clarice Lispector, sin embargo señala de qué manera aún en este objeto subyace una condición de cosa que apunta a la dimensión de la *vida*, la cual es inmensamente cercana y sin embargo se halla en la mayor lejanía por causa del dispositivo y sus normas:

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.

Pero 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 [...]. Sólo después sabría yo lo que había visto; sólo después, al ver el secreto, reconocí que ya lo había visto.<sup>18</sup>

Lo que permite el descubrimiento de la cosa, que subyace en todos los objetos y de esta manera también en el yo (*el primer objeto del representar*), es en primer término un desplazamiento, pero fundamentalmente un desplazamiento provocado por la ausencia, por la cosa *que se ha ido*. Los sucesos de *La pasión según GH* comienzan cuando una sirvienta abandona la casa de la protagonista, es por causa de este acto que GH decide moverse e ir al cuarto de la criada, que se halla en el patio interior de su propia casa y sin embargo es un lugar prácticamente desconocido. La sirvienta, como resulta previsible, ha pasado desapercibida ante los ojos de GH que no puede recordar su nombre y mucho menos su rostro: no puede recordar ningún rasgo que la individualice.

Hasta este punto, la sirvienta, tanto como GH, han sido solamente *engranes* del dispositivo que en su previsibilidad no produce sorpresas, del modo como la individuación sería una sorpresa. Sin sorpresa, GH se dirige a restaurar el orden en la habitación de la servidumbre, un orden que, como resulta lógico, prevé como mínimamente cambiado: la servidumbre (el otro visto como un objeto) tiene permitida una pequeña modificación del orden del patrón, modificación que es, sin embargo, previsiblemente menor. GH, sin embargo, se siente más tranquila (antes hemos hablado del *aseguramiento*) si reimplanta su orden absoluto en ese espacio mínimamente desor-

<sup>18</sup> *Idem*, p. 31.

denado por la presencia del otro, ese orden previsible (que sin embargo GH supone propio) es el presupuesto en todo lo que GH, hasta ese momento, cree posible comprender: "ordenando creo y entiendo al mismo tiempo".

La ausencia produce un desplazamiento, es gracias a esta inestabilidad, la inestabilidad propia de lo que se mueve (lo que se con-mueve, se mueve por causa del otro), que la llegada al cuarto de la sirvienta se convierte en una auténtica revelación de lo imprevisible; que es, sin embargo, lo cercano:

En el pasillo, donde termina el apartamento, dos puertas indistinguibles en la sombra se encaran: la de la salida de servicio y la del cuarto de la criada. Los bajos fondos de mi casa. Abrí la puerta que daba al montón de periódicos y a las tinieblas de la empleada y de los trastos viejos.

Pero, al abrir la puerta, mis ojos parpadearon por los reflejos y el desagrado físico.

En vez de la penumbra confusa que esperaba, chocaba con la visión de una habitación que era un cuadrilátero de blanca luz; mis ojos se protegieron parpadeando.

[...] Esperaba encontrar tinieblas. me había preparado para tener que abrir de par en par la ventana y limpiar con el aire fresco el olor a cerrado. No contaba con que aquella empleada, sin decirme nada, hubiese ordenado la habitación a su manera, y con osadía de propietaria la hubiese liberado de su función de trastero.

Desde la puerta veía yo ahora una habitación que tenía un orden tranquilo y vacío. En mi casa fresca, acogedora y húmeda, la criada, sin avisarme, había preparado un vacío seco. Ahora era una habitación toda limpia y vibrante como [...] un manicomio [...].

[...] hueco creado, [...]

[...] La habitación parecía estar en [un] nivel incomparablemente superior del propio apartamento.

Como un minarete [...] situado encima de una extensión ilimitada.<sup>19</sup>

Insisto en que el presupuesto de la sorpresa es lo que se ha ido (la sirvienta), que de este modo deja al yo imposibilitado para considerarlo siquiera su objeto: lo que no está emplazado frente al sujeto no puede ser un objeto. Frente a esta partida se abre la opción de ignorar la condición de ausente de lo que fue un objeto, o la opción del mero detenimiento, o bien la conciencia de la condición de ausente de lo que fue considerado un objeto. Desde una perspectiva psicoanalítica, tal vez tales opciones, podrían denominarse sublimación, neurosis y pérdida. La pérdida es la seña de la cosa como cosa.

Pero volviendo a la cita de la novela, es importante hacer notar que el desplazamiento de yo hacia la sorpresa de la pérdida se da atravesando un pasillo estrecho y oscuro que conduce al límite del departamento. Este pasillo estrecho es lo que Deleuze y Guattari llamarían una *línea de fuga*, que en este caso se establece en el interior de la máquina conduciendo hacia la *sequedad* del cuarto. El viaje a través del pasillo estrecho y oscuro recuerda la *noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, que igualmente es el presupuesto de un desplazamiento que se entiende como fuga que se dará en el descenso: "a oscuras, por la secreta escala, disfrazada, salí sin ser notada". El referente místico se afirma por la insistencia en la sequedad del cuarto, que ha de radicalizarse hasta el punto de hacer ver la recámara como un desierto. Este desierto no es ya la noche oscura, sino el ámbito propio de la luz y de la lucidez irresistible para los *sentidos*. En la tradición mística se diría que la lucidez (o la iluminación) no acontece más allá del desierto —que es el mundo libre de toda objetualidad, el mundo vivo de las cosas— sino que acontece en el propio desierto, o más bien que es el propio desierto.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 32-33.

De ningún modo diría que *La Pasión según GH* es un libro de mística, por el contrario, me parece que esta novela permite descubrir una veta poco estudiada de aquella tradición, que puede verse de este modo no como un intento de escape del mundo —en todo caso un escape del mundo como máquina— sino como un intento de aproximación a lo que Heidegger llama lo *verdadero* en contraposición de lo que produce certidumbre. No *La pasión según GH* como un libro de mística, sino la mística como un modo de aproximación a las cosas y a su verdad última —como la novela de Clarice Lispector lo es— como un modo de la comprensión del mundo (estoy pensando, por ejemplo, en Meister Eckhart). Una sola frase de GH, entre muchas, obligaría a esta revisión que propongo: “Lo divino para mí es lo real”.<sup>20</sup>

El procedimiento místico, del mismo modo que el procedimiento de investigación que Clarice Lispector despliega en *La pasión según GH*, han sido considerados *alegóricos*: para mi modo de ver —y como lo he mencionado ya en el caso del prólogo de la edición cubana, para el cual la cucaracha es un *modo del sentir de la burguesía*— la consideración alegórica de estos textos, desde la perspectiva de lo que es posible o imposible experimentar, descarta su condición de auténticas investigaciones, de experiencias. En la introducción de la edición del Fondo de Cultura Económica, en portugués, Benedito Nunes escribe lo siguiente:

A generalidade do sacrificio, da *Paixão* de GH., pois que ela encontra em si “a mulher de todas as mulheres”, dá ao seu percurso o sentido de una peregrinação da alma, à semelhança de um itinerário espiritual, como nos escritos místicos de natureza confessional, freqüentes dentro da tradição cristã e quase estranhos à hebraica, inspirados na interpretação alegórica dos textos sagrados. Estaríamos diante de um romance alegórico? Mais justificada parece a pergunta quando se constata, seja pelos *topoi* de entrada y saída, de aridez, segura,

<sup>20</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 163.

solidão e silêncio, seja pela contradictoria visão do que é inefável (nada, glória, realidade primaria), o “contexto místico” do itinerario sacrificial de GH.

Não seria descabito, portanto, que se repetisse para o leitor de hoje, nesta introdução de *A Paixão segundo GH*, a advertência de Dante ao Can Grande de Scala a propósito da *Divina Comedia*: “(...) devemos saber que esta obra não tem sentidos simples, mas, ao contrário, pode-se até chamá-la de polissêmica, isto é, que tem mais de um significado; pois o primeiro é o que se tem da própria letra e o outro o que tira seu sentido daquilo que se diz pela letra. O primeiro chama-se literal, o segundo, alegórico ou místico”.<sup>21</sup>

La consideración alegórica del texto vuelve sobre la imposibilidad de la experiencia que la novela pone en juego para situarla nuevamente en el ámbito que hemos llamado estructura de significancia, donde la cosa en sí es ignorada para ser sustituida inevitablemente por la categoría de objeto, un asunto de representación. Se propone de este modo que es imposible verdaderamente oír y observar (corresponder a) lo que Clarice Lispector propone, para volverse a situar en el ámbito del lenguaje entendido como un asunto de certidumbre. La propia Clarice Lispector parece advertir la posibilidad de una lectura simbólica, requerida de interpretación y no de *vivencia*, de su texto; en la novela, GH hace una afirmación que se dirige a esa posibilidad; la cita textual es: “estoy siendo tan clara que llego a parecer simbólica”.<sup>22</sup> Del mismo modo que en el proceso psicoanalítico la sesión de análisis no puede considerarse un asunto del recuerdo sino debe vivirse como una experiencia auténtica que acontece en el lenguaje (no hay recuerdo de infancia, sino *bloque de*

<sup>21</sup> C. Lispector. *A Paixão segundo GH*. Edición Crítica, Benedito Nunes, Coordinador. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 2ª Edición, 1996, p. XXV.

<sup>22</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 134.

*infancia*), la novela ha de considerarse una auténtica investigación que acontece como tal y no como un mero asunto de simbolismo. Para Clarice, “crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a lo real”.<sup>23</sup> El modo como esta experiencia acontece es un asunto de pasividad y de *pasión*.

La novela descubre, de este modo, una implicación nueva de la misma palabra *pasión*. En la edición portuguesa, una nota hace una advertencia sobre el uso de *pasión* en el título, en el siguiente sentido: “Paixão é tomada no sentido bíblico, como nos Evangelhos: ‘Paixão de Jesus Cristo segundo Marcos’ ou ‘Paixão de Jesus Cristo segundo João’. Paixão também pode referir-se à cantata religiosa, que se inspira nos textos evangélicos, como é o caso de ‘A Paixão segundo Mateus’ de Bach”.<sup>24</sup>

*La Pasión según GH* puede tomarse, según lo dicho en la primera parte de esta cita, como una pasión comparable a la de Jesucristo, una consideración que obliga a reflexionar sobre la narración evangélica desde la luz misteriosa que la novela proyecta. En la segunda parte de la cita, Clarice Lispector compara su propia novela con una cantata *inspirada en los textos evangélicos*, lo cual hace reversible la comparación: ¿cómo se mira esta novela cuando se tienen en cuenta los evangelios?

Una pregunta más se impone: ¿cuál es la *pasión de GH*? En los evangelios la pasión de Cristo comprende los eventos que se relacionan directamente con la muerte de Jesús. ¿Es la pasión de GH un asunto de muerte? La muerte (la agonía) central de la novela parece ser, en primer término, la de la cucaracha que ha sido violentamente golpeada por GH. Este acto, el acto de matar es el punto de partida del descubrimiento de un estrato que subyace en el yo de la protagonista y que la vincula de modo sorpresivo, desde la inmediatez y la *animalidad* brutal de su acto,

<sup>23</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 19.

<sup>24</sup> C. Lispector. *A Paixão segundo GH*. Edición Crítica, Benedito Nunes. Coordinador. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima: ALLCA XX. 2ª. Edición, 1996. Portadilla.

con la cucaracha. Este es el primer aspecto de la *caída* de GH, quien se coloca, de esta manera, en el nivel de la cucaracha. La caída del yo, que es caída a un nivel, en otro sentido, más alto: “haber matado era mucho más grande que yo, estaba a la altura de aquella habitación sin límites”.<sup>25</sup> GH, de este modo, deja atrás la identificación con su casa y se adentra en la ilimitación del cuarto que antes ha llamado desconocido —y que ahora podría llamar misterioso—. En el evangelio puede leerse que la violencia que desgarró el cuerpo de Jesús —y hace de su yo una agonía— es el misterioso vehículo de la gracia. Del mismo modo, en el caso de GH: “el golpe [la violencia] de la gracia se llama pasión”.<sup>26</sup>

El descenso de GH, su caída, la pone a la altura de la cucaracha: “a la altura de su cabeza y de sus ojos”.<sup>27</sup> Es la muerte la que sitúa a GH en el horizonte de la cosa; se opera, entonces, una reversión: GH se descubre en ese momento observada por los ojos de la cucaracha, “lo que había visto era la vida mirándome”.<sup>28</sup> La posición del yo-sujeto es siempre la de mirar y nunca la de ser visto; como se ha dicho antes, la mirada del otro en la cual el yo se reconoce es netamente un asunto de narcisismo. Lo que GH padece finalmente es la mirada de un otro ajeno, que es descrito como neutro —silencioso— para subrayar su diferencia con el falso otro del ámbito de la significación, que es, también, el ámbito del valor. Esa es la *pasión* que GH padece y que no puede vivirse de otra manera que como una dolorosa y terrible muerte del yo: “[...] es que yo [...] estaba saliendo de mi mundo y entrando en el mundo. [...] Era como si hubiese muerto ya y diese sola mis primeros pasos en otra vida”.<sup>29</sup>

Es por esto que en el principio del ensayo hemos hablado del yo en términos de la *forma de la caída*: es sólo por esta caída

<sup>25</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 46.

<sup>26</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 166.

<sup>27</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 47.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 53.

en los ojos del otro (la *pérdida*), o por la concreción que impone la neurosis, que el yo se hace opaco y, de este modo, perceptible. Es también esta caída la que permite reconocer *algo* que cae en el abismo del yo. Ese algo no tiene otro nombre que la vida, y es una neutralidad que toma la siempre misteriosa forma del otro:

Yo siempre había estado viva, poco importa que no yo propiamente dicha, no eso a lo que por convención llamaría yo [...] Yo, cuerpo neutro de cucarachas, yo con una vida que finalmente no huye, pues por fin la veo fuera de mí; yo soy la cucaracha, soy mi pierna; soy mis cabellos, soy la franja de luz más blanca en el revoco de la pared; soy cada trozo infernal de mí misma [...].<sup>30</sup>

Es de esta manera que se hace posible, y no sólo alegórica, la identificación que Benedito Nunes menciona en la introducción de la edición portuguesa: GH es, de este modo, *la mujer de todas las mujeres*.

La pasión es apenas el proceso de la muerte del yo, este proceso desemboca en la pasividad, que es también la posibilidad del lenguaje que no es una estructura de significancia, sino que se constituye, desde lo inefable y gracias a lo inefable, como una señal que apunta hacia lo otro. Maurice Blanchot da cuenta, en *La escritura del desastre*, de esta posibilidad, que es la posibilidad, que es la esencia del lenguaje: "Leer, escribir, tal como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de pasión. La exaltación del olvido. No eres tú quien hablará; deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio".<sup>31</sup>

He aquí que desembocamos, finalmente, en el asunto de lo inefable. El lenguaje puede pensarse como una estructura de significación, de significancia, que implica la consideración

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 54-55.

<sup>31</sup> M. Blanchot. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. p. 12.

de sujetos y de objetos, pero nunca la de la categoría de cosas y la de su contraparte humana. Pero el lenguaje puede pensarse, también, de un modo *otro*:

Tengo en la medida en que nombro y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida en 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 es de buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo increíble. Lo increíble sólo me podrá ser dado a través del fracaso de mi lenguaje. Sólo cuando falta la construcción es cuando obtengo lo que él no consiguió [...] la insistencia es nuestro esfuerzo, la renuncia es el premio.<sup>32</sup>

Aquí debo retomar la imagen que he caracterizado al principio de este ensayo como el acto mínimo que prefigura todo lo que desde la novela es preciso comprender. La cita de Clarice Lispector, recordemos, es la siguiente: "Arrojé el cigarrillo encendido hacia abajo, y retrocedí un paso". El yo es lo que, abandonándose a la pasión, cae encendido. La pasión que enciende es el dolor propio de ese abandonarse, gradual y no súbito, que de alguna manera se resiste, pero también de alguna manera tiene que desembocar en la renuncia. Pero hay un yo anterior a ese yo incendiado, un yo que es vacío. Ese vacío, que no hace sino recibir en su pasividad, sin embargo acoge amorosamente. Quien da un paso atrás permite que el destino, la caída (*el misterio del destino humano*), se cumpla, y de este modo descubre en sí el carácter de la renuncia: está listo ahora para ser, él, un abismo.

<sup>32</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, p. 172.

¿Quién habla cuando el yo es un abismo?: “No eres tú quien hablará: deja que el desastre hable en ti”. El desastre del yo es lo que habla cuando el yo ha quedado atrás. Pero este desastre no es el horror, no es siquiera la pasión, es la renuncia que ya ha acontecido. Y ha acontecido como un *premio*. El premio es el tesoro contenido en la “mina hundida”;<sup>33</sup> el tesoro: “un pedazo de metal [...] un pedazo de cal de pared [...] un pedazo de materia hecha cucaracha”, que se obtiene cuando se ha renunciado. Esa cosa se tiene sin tenerse, porque acontece en sí misma como oculta: es Janair, la que, porque *se ha ido*, se hace más presente en su ausencia, cuando acontece como oculta.

El lenguaje no consigue designar, y esto es un fracaso. Este fracaso, no es el fracaso de la significación, un fracaso que haya que trascender o lamentar. Porque un lenguaje *otro* —que es *el* lenguaje— se asienta en este fracaso y ahí encuentra su esencia: señalando hacia el misterio de la cosa (el misterio del otro y de lo otro), sin ignorarla. La cosa es misteriosa no por el lenguaje sino en sí misma, ése es su modo propio de ser: “Ella [la cosa-cucaracha] me miraba. Y no era un rostro. Era una máscara”; lo oculto, lo ido *desde sí*: lo enmascarado. La máscara es la peculiaridad de cada especie en el ámbito de lo neutro, es *cada cosa* en sí. Heidegger también habla de la cosa como lo que nos da la espalda y se hace presente en tanto oculta, sin dejar de decir que cada cosa *esencia* de un modo distinto.

Esto enmascarado nos llama, nos atrae con la fatalidad de un destino: nos seduce, “la cucaracha es pura seducción”.<sup>34</sup> La seducción de la cosa nos hace ir a buscar —buscar es *vivir*— y el lenguaje, por su parte, es esa búsqueda que camina, más allá de toda estructura y toda *organización*, en lo incierto. La máscara de la seducción no acontece en los signos como un área de desastre lingüístico: una estrategia frente al poder. Baudrillard

habla de la seducción en ese sentido. Pero el desastre, el fracaso de la búsqueda, no es una mera imposibilidad, sino *la* imposibilidad que funda lo que somos en tanto humanos, esto es, nuestra propia máscara ritual. El destino humano de abandono: “es de buscar y no encontrar que nace lo que no conocía”. El otro y yo —detrás del yo— somos lo inefable, lo neutro, lo vacío, lo oculto; lo *misterioso* que acontece en el lenguaje como un modo de corresponder al amor. Y corresponder a este amor es también corresponder al inextricable misterio de la cosa.

<sup>33</sup> C. Lispector. *La Pasión según GH*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000. p. 85.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 51.